№ 2111-44

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM LVX CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Boston Public Library

http://archive.org/details/etudessurleslivr00dupo

433

REVUE DES BIBLIOTHÈQUES. — Supplément XIII

ÉTUDE

SUR LES

LIVRES A FIGURES

Édités en France de 1601 à 1660

PAR

Mlle JEANNE DUPORTAL

DOCTEUR ÈS LETTRES

*2111.44

AVEC 45 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS

1914

Tous droits réservés.

Association des Bibliothécaires français. Règles et usages observés dans ses principales bibliothèques de Paris pour la rédaction et le classement des catalogues d'auteurs et d'anonymes, 1912, 1 vol in-8° raisin de 60 pages. **1 fr. 50**

Album de Paléographie et de Diplomatique. Fac-similés de documents relatifs à l'histoire du *Midi de la France* et en particulier de la *Ville de Toulouse*, conservés dans les Archives méridionales.

Publiés avec les transcriptions par François Galabert, *archiviste paléographe*, reproduits par Clovis Lasalle. Deux fascicules par an, de 10 planches chacun, fasc. I et II, parus chaque. . . . . **14** fr.

Chaque fascicule contient 10 planches donnant la reproduction de 40 documents. Le premier fascicule faisant une large part au documents du XIe et du XIIe siècle, le deuxième fascicule donne surtout des documents des XIIIe, XIVe et XVe siècles.

ADDAI-SCHER (Mgr.). **Notice sur les Manuscrits syriaques et arabes**, conservés dans la Bibliothèque de l'évêché chaldéen de Nardin, in-8° . . . . . **2** fr.

— **Notice sur les Manuscrits syriaques de Mossoul**, 1907, in-8° . . . . . **2** fr.

BABELON (JEAN). **La Bibliothèque française de Fernand Colomb.** 1913. In-8° de XLIV-341 pages et nombreuses planches . . . . . **15** fr.

BARROUX (M.). **Les sources de l'ancien état civil parisien.** Répert. critique, 1898, in-8° . . . . . **2** fr.

— **Essai de Bibliographie critique des généralités de l'histoire de Paris**, 1908 in-8°. . . **6** fr.

BAUDOUIN. **La Bibliothèque de la Cour de Cassation de l'ordre des avocats**, In-8°, br. **1 fr. 50**

BERTONI. **Notice de la bibliothèque d'Hauterive aux XIIe et XIIIe siècles**, 1907, in-8° . **1 fr. 50**

BEAULIEUX. **Catalogue des ouvrages de la réserve** (XVIe siècle) de la Bibliothèque de l'Université de Paris. 1910 et 18 planches . . . . . **8** fr.

Bibliographie des Bénédictins de la congrégation de France, par des Pères de la même congrégation, 1906, in-8° à 2 col. accompagné d'héliogravures et tiré à 385 exemplaires numérotés . . . . . **12** fr.

Bibliographie des travaux de Gaston Paris, publiée par J. Bédier et M. Roques, 1904. in-8°, tirage à petit nombre. *Portrait*. . . . . **8** fr.

Bibliothèque Nationale. DELISLE (LÉOPOLD). — **Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale.** Étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris. Paris, 3 vol. in-4° et album de 50 planches. (*Epuisé*). Net . . . . . **130** fr.

— **Inventaire général méthodique des manuscrits français de la Bibliothèque Nationale.** T. I. Théologie, in-8° . . . . . **7 fr. 50**

— T. II. **Jurisprudence.** In- 8° . . . . . **7 fr. 50**

— **Inventaire des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.** Fonds de Cluni, in-8°, ... **7 fr. 50**

AUVRAY (L.). **Inventaire sommaire d'une collection du président de Harlay** sur diverses matières ecclésiastiques, politiques, etc., 1895, in-8°. . . . **2** fr.

VIDIER (A.). **Le Catalogue des imprimés de la Bibliothèque Nationale**, 1907, in-8° . . **1 fr. 50**

HUET (GÉDÉON). **Catalogue des manuscrits néerlandais de la Bibliothèque Nationale**, 1886, in-8°, br. . . . . **3** fr.

— **Catalogue des manuscrits allemands de la Bibliothèque Nationale**, par le même, 1895, gr. in-8° . . . . . **5** fr.

MORTREUIL (T.). **La Bibliothèque Nationale**, son origine et ses accroissements jusqu'à nos jours. Notice historique. Paris, in-8°, br. . . . . **3** fr.

MOREL-FATIO (A.). **Catalogue des manuscrits espagnols de la Bibliothèque Nationale**, 2 vol. in-4°, br . . . . . **50** fr.

OMONT. **Les manuscrits grecs datés des XVe et XVIe siècles** de la Bibliothèque Nationale et des autres Bibliothèque de France, in-8°. . . . . **3** fr.

Papiers d'Eugène Burnouf conservés à la Bibliothèque Nationale. Catalogue, augmenté de renseignements et de correspondance se rapportant à ces papiers, par Léon Feer. 1899, in-8° . . . . . **5** fr.

PIERRET. **Essai d'une Bibliographie historique de la Bibliothèque Nationale**, 1892, gr. in-8°, prix. . . . . **5** fr.

RAYNAUD (GASTON). **Inventaire des manuscrits italiens de la Bibliothèque Nationale** qui ne figurent pas dans le catalogue de Marsand, 1882, in-8°, prix. . . . . **5** fr.

— **Catalogue des manuscrits anglais de la Bibliothèque Nationale**, par le même, 1884, in-8° **5** fr.

Catalogue de la salle publique de lecture, 1895, in-8° . . . . . **2** fr. **50**

Notice des objets exposés : **Imprimés, manuscrits, estampes**, 1881, in-12, br. . . . . **3** fr.

Notice des objets exposés dans la section de géographie, 1889, in-12 . . . . . **1 fr. 50**

Notice sommaire des principaux monuments exposés dans le département des médailles et des antiques. 1889, in-12 . . . . . **1 fr. 50**

Notice d'un choix de manuscrits des fonds Libri et Barrois exposés dans la salle du Parnasse français. 1888, in-18. . . . . **1 fr. 50**

Notice des objets exposés dans la salle du Parnasse français à l'occasion du second centenaire de la mort de Pierre Corneille. 1884, in-12 . . . . . **0 fr. 50**

Notice d'un choix de manuscrits, d'imprimés et d'estampes, acquis dans ces dernières années, exposés dans le vestibule, 1889, in-12 de 52 p. . . . **1 fr. 50**

Catalogue des legs : **Catalogue d'une collection napoléonienne du baron Hyppolyte Larrey**, donnée à la Bibliothèque Nationale par Mlle Dodu. 1896, in-8°, prix . . . . . **2** fr.

Catalogue d'une collection musicale et d'ouvrages divers légués par M. O. Thierry-Poux. 1896, in-8° . . . . . **2** fr.

BORDIER. **Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale**, in-4°, planches, fac-similés . . . . . **30** fr.

BOUCHOT (H.), de l'*Institut*. **Catalogue de dessins relatifs à l'histoire du Théâtre**, conservés au département des estampes de la Bibliothèque Nationale, avec la description d'estampes rares sur le même sujet, récemment acquises de M. Destailleur, 1895, gr. in-8°, prix. . . . . **3** fr.

COUDERC. **Inventaire sommaire de la collection Clément de Boissy sur la juridiction et la jurisprudence de la chambre des comptes.** *Paris*, 1895, in-8°, br . . . . . **2** fr.

BOINET (A.). **Catalogue des miniatures** de la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*. 1907, in-8°. . . **2 fr. 50**

BOURGIN (G.). **Inventaire analytique et extraits des manuscrits du fonds Gesuitico de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Rome** concernant l'histoire de France (XVIe-XIXe siècle). 1906, in-8°, br . . . . . **3** fr.

— **L'Incendie de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Turin.** 1904, in-8°, br . **1 fr. 50**

BOURNON (F.). **Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Institut.** 1890, in-8° . . . **3** fr.

— **Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de la ville de Paris** (Hôtel Carnavalet). 1894, in-8°, prix. . . . . **2 fr. 50**

Bulletin des Bibliothèques et des Archives publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique. 1884-1889. 6 vol. in-8° . . . . . **50** fr.

C'est là que l'on trouve les notices et les instructions, désormais classiques, sur les incunables, etc., de l'administrateur honoraire de la Bibliothèque Nationale, M. L. Delisle.

Bulletin de la Bibliothèque et des travaux historiques publié sous la direction de M. Marcel Poëte. 1906-1913, 7 fa c. in-8° (*à suivre*).

Chaque . . . . . **2** fr.

ÉTUDE

SUR LES

LIVRES A FIGURES

Édités en France de 1601 à 1660

REVUE DES BIBLIOTHÈQUES

SUPPLÉMENTS PARUS ET A PARAITRE

Supplément I. — Gallia Typographica ou Répertoire biographique et chronologique de tous les imprimeurs de France depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la Révolution, par Georges Lepreux. — A. Série départementale : tome Ier, **Flandres, Artois, Picardie**. Beau volume in-8, **10** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **7** fr. **50**.

Suppléments II-III.— B. Série parisienne : t. I. **Livre d'or des imprimeurs du roi**, 1re partie, *Gallia Typographica* (Chronologie et Biographie). Fort volume in-8 de 548 pages.

— 2e partie : (Documents et Tables). Fort volume in-8 de 240 pages. Les deux parties ensemble, **25** francs. — Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **20** francs.

Supplément IV. — **Table des 20 premières années de la Revue des Bibliothèques**, par E. Deville, **10** francs. — Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **7** fr. **50**

Supplément V. — Gallia Typographica. Série départementale, t. II, **Champagne et Barrois** (Ardennes, Aube, Marne, Haute-Marne et Meuse). **25** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **20** francs.

Supplément VI. — A. Maire, bibliothécaire à la Sorbonne. **Catalogue de toutes les tables générales de matières des Revues et publications savantes de France,** parues soient dans le corps d'un volume soit à la fin d'une série ou en volume séparé pour toute la collection. (*En préparation.*)

Suppléments VII et VIII.— Gallia Typographica. Série départementale, t. III, **Province de Normandie**. 1er volume : 1er, 2e et 3e parties (Seine-Inférieure, Eure, Calvados). 2e volume : 4e et 5e parties (Manche et Orne). Les 2 volumes ensemble, **40** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*. **30** francs.

Supplément IX. — **Table alphabétique des noms propres cités dans les Mémoires relatifs à l'Histoire de France pendant le XVIIIe siècle et publiés de 1857 à 1881** (37 volumes), imprimerie Firmin-Didot, par MM. F. Barrière et de Lescure; dressé par Alfred Marquiset. In-8 de viii-176 pages, **10** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **7** francs.

Supplément X. — **La Bibliothèque française de Fernand Colomb,** par Jean Babelon. In-8 de xliv-341 pages avec des figures dans le texte et 1 planche hors texte, **15** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **11** fr. **25**.

Supplément XI. — **Bibliographie des historiques des régiments français,** par le capitaine Jean Hanoteau et Emile Bonnot. In-8 de xiv-354 pages, **15** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **11** fr. **25**.

Supplément XII. — Gallia Typographica. Série départementale, t. IV, **Province de Bretagne** (Côte-du-Nord, Finistère, Ille-et-Vilaine, Loire-Inférieure, Morbihan), in-8° de 302-799 pages, **20** francs. Pour les abonnés à la *Revue des Bibliothèques*, **15** francs.

SOUS PRESSE :

Gallia Typographica, *Série parisienne.*

Tomes II et III. Les Imprimeurs de Paris (Chronologie et Biographie).
Tome IV. Les Imprimeurs de Paris (La Communauté, la Chambre syndicale).
Tome V. Les Imprimeurs de l'Ile de France, Seine, Seine-et-Marne, Seine-et-Oise (Chronologie, Biographie, Documents, Table générale de la série).

Série départementale.

Tome V. Anjou, Maine, Orléanais, Touraine (Eure-et-Loir, Indre-et-Loire, Loiret, Loir-et-Cher, Maine-et Loire, Mayenne, Sarthe).
Tome VI. Bourgogne et Franche-Comté (Ain, Côte-d'Or, Doubs, Haute-Saône, Jura, Saône-et-Loire, Yonne).
Tome VII. Angoumois, Aunis, Saintonge, Poitou (Charente, Charente-Inférieure, Deux-Sèvres, Vendée, Vienne).
Tome VIII. Auvergne, Berry, Bourbonnais, Limousin, Marche, Nivernais (Allier, Cantal, Cher, Corrèze, Creuse, Haute-Vienne, Indre, Nièvre, Puy-de-Dôme).
Tomes IX et X. Lyonnais (Loire, Rhône).
Tome XI. Dauphiné, Comté de Nice, Provence, Savoie (Alpes-Maritimes, Basses-Alpes, Bouches-du-Rhône. Corse, Drôme, Hautes-Alpes, Isère, Savoie, Haute-Savoie, Var).
Tome XII. Guyenne et Gascogne (Aveyron, Dordogne, Gers, Gironde, Landes, Lot, Lot-et-Garonne, Tarn-et-Garonne).
Tome XIII. Béarn, Comté de Foix, Haut-Languedoc, Roussillon (Ariège, Aude, Basses-Pyrénées, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Pyrénées-Orientales).
Tome XIV. Bas-Languedoc, Comtat-Venaissin (Ardèche, Gard, Haute-Loire, Hérault, Lozère, Tarn, Vaucluse).
Tome XV. Alsace et Lorraine (Bas-Rhin, Haut-Rhin, Meurthe-et-Moselle, Vosges).

Série générale.

Introduction historique. Table générale des deux séries. Additions.

REVUE DES BIBLIOTHÈQUES. — Supplément XIII

ÉTUDE

SUR LES

LIVRES A FIGURES

Édités en France de 1601 à 1660

PAR

Mlle JEANNE DUPORTAL

DOCTEUR ÈS LETTRES

*2111.44

AVEC 45 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS

1914

Tous droits réservés,

A

MONSIEUR HENRY LEMONNIER

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR HONORAIRE A LA FACULTÉ DES LETTRES

DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Son Élève reconnaissante.

INTRODUCTION

La gravure d'illustration a droit à une place dans l'histoire de l'art. Si secondaire que soit le genre, on ne saurait le négliger. Les figures des vieux livres, dessins à jamais fixés et protégés par des feuillets pressés, conservent, souvent mieux qu'un tableau ou qu'une statue, la pensée de l'artiste dans toute son intégrité. Le texte qui les accompagne, les date, les commente, les replace dans le milieu primitif. Ce sont des documents d'une authenticité sûre, d'une exactitude certaine. Il y en a peu qui résument aussi bien les tendances artistiques d'une époque, qui soient plus révélateurs des goûts moyens d'une société.

Les illustrations du XVIIe siècle ont été jusqu'ici peu étudiées. On leur reproche de n'avoir ni le charme naïf des bois du XVIe, ni la grâce spirituelle des vignettes du XVIIIe. Les rares historiens d'art qui s'en sont occupés, les jugent dépourvues d'attraits, lourdes, sèches, emphatiques. Il serait pourtant étonnant qu'il n'y eût pas eu d'illustrations intéressantes, en France, au siècle où l'on a le plus lu, le plus aimé les livres, où se sont formées toutes les grandes bibliothèques et les premières collections d'estampes, et où, de l'*Astrée* au *Télémaque*, des livres français ont servi de manuels de politesse à toute l'Europe. Si c'est bien là l'expression de la réalité, le fait est singulier et il faut en

rechercher les causes. L'art d'orner les livres de figures aurait-il subi une crise, passé par une phase de décadence en raison soit de circonstances économiques, soit d'un changement de procédés? Mais les sévérités des critiques peuvent aussi s'expliquer par une esthétique trop exclusive. De toutes façons, la question mérite d'être examinée à nouveau.

Au XVIe siècle, rien ne distingue spécialement un livre à figures publié en France, d'un livre illustré en Flandre ou en Italie. Au contraire, au XVIIIe siècle, les vignettes françaises atteignent un degré de perfection qui les caractérise entre toutes. Les étrangers sont les premiers à le reconnaître. Chercher quand et comment cette évolution s'est produite? par quels moyens? quels efforts? quels ouvriers? et, en même temps, étudier les œuvres qui marquent les progrès accomplis : tel est le principal objet de ce travail.

Il s'agissait, tout d'abord, de circonscrire la partie du XVIIe siècle qui peut constituer une époque dans l'histoire du livre. On fait généralement commencer le siècle à la mort de Henri IV. Cependant, par une coïncidence fortuite, c'est bien une ère nouvelle qui s'ouvre en France avec le millésime de 1601. Tout est nouveau, la dynastie, le roi, la reine, la cour et le régime. La paix de Vervins (1578) vient de consacrer le triomphe des Bourbons. Avec le roi de Navarre, arrivent au pouvoir beaucoup d'autres Gascons. Cette invasion de Méridionaux renforce ce qu'il y a déjà d'éléments latins dans l'esprit français, et l'art va le traduire par des tendances de plus en plus classiques. D'autre part, la signature de l'édit de Nantes (1598) inaugure, en France, le régime légal de la tolérance et de la liberté de conscience. Il en résulte une littérature plus humaine, plus généreuse, et les artistes en subissent l'influence.

Au point de vue particulier de l'illustration du livre, le choix de la date de 1601 se justifie comme l'indication moyenne d'une

orientation nouvelle. Il y a, vers ce moment, changement de personnel et adoption définitive d'un procédé jusque-là à peine employé en France dans les livres. Tous les graveurs célèbres du XVIe siècle, sont morts ou vont mourir. René Royvin (1580?), Salomon Bernard (1570?), Jean Cousin II (1590?), Étienne Delaune (1583), Étienne Dupérac (1601), Jean Rabel (1603). Ceux qui leur ont succédé, Thomas de Leu et Léonard Gaultier, sont très jeunes encore et commencent à peine à travailler pour les libraires. Leur période de vogue et de grande production coïncidera avec les vingt-cinq premières années du XVIIe siècle. Leurs œuvres caractériseront une sorte d'époque de transition entre l'art de la Renaissance et celui qui s'affirmera en France, à partir de 1630. C'est auprès de ces artistes, ou en copiant leurs estampes, que se formeront les nouveaux maîtres illustrateurs. Quant à ceux-ci ils naissent précisément aux environs de 1601 : Callot (1592), Michel Lasne (1590?), Claude Mellan (1598), Abraham Bosse (1602), Grégoire Huret (1606).

Les livres français du XVIe siècle n'avaient guère été ornés que de figures sur bois. Vers 1600, cette pratique est abandonnée : la mode exige des tailles-douces. Désormais, et pendant deux cents ans, on ne trouvera plus d'illustrations sur bois que par exception ou dans les ouvrages édités à bas prix. Tout graveur, digne du nom d'artiste, ne travaille que sur des planches de cuivre.

Au changement de procédé correspond une transformation dans la technique. Le burin et la pointe permettent de rendre toutes les finesses, toutes les délicatesses du dessin le plus poussé. Au besoin, même, on les associe pour mieux modeler un visage ou traduire les valeurs diverses des ombres. De perfectionnement en perfectionnement, les graveurs s'acheminent vers la pleine maîtrise de leur art, et ils y ont déjà touché quand, vers 1660, arrive à Paris le principal illustrateur de livres de la fin

du XVIIe siècle, Sébastien Le Clerc, dont le style et la manière annoncent Gillot, Laurent Cars et les vignettistes contemporains de Watteau ou de Lancret.

De là une première raison pour clore à l'année 1660 la période de l'illustration française ouverte avec le siècle. Mais il y en a d'autres. D'abord cette date est celle de l'Édit de Saint-Jean-de-Luz, sorte de *charte de la gravure*, arrachée par le génie de Nanteuil à la faveur de Louis XIV. Après cet acte royal qui consacra la liberté de leur profession, les graveurs furent considérés comme des artistes et non comme des ouvriers ou des marchands; ils furent reçus à l'Académie Royale de peinture et de sculpture; leur horizon s'élargit, et aussi le champ de leur observation; leur travail devint plus indépendant, leur imagination moins timide. Puis, aux environs de cette même date de 1660, presque tous les illustrateurs célèbres du XVIIe siècle sont morts, vont disparaître ou ont déjà atteint l'apogée de leur talent : Callot (1635), Nicolas Cochin (1664?) Stefano Della Bella (1664), Michel Lasne (1667), Grégoire Huret (1670), François Chauveau (1676), Abraham Bosse (1676), Robert Nanteuil (1678), Claude Mellan (1688). Ces derniers gravent encore après 1660, mais ils se répètent, ils se copient eux-mêmes, ils font aussi bien qu'ils ont déjà fait, ils ne font pas mieux.

Enfin l'adoption de la date de 1660 se justifie comme celle d'une étape dans l'histoire de la gravure. Très peu d'années après, Colbert créera aux Gobelins la première école professionnelle de gravure (1667) et inaugurera, par l'achat des collections de l'abbé de Marolles, le Cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale (1666).

1601, 1660, telles sont donc les limites d'une période bien distincte dans l'histoire du livre à figures en France. Si longue que soit cette durée de soixante années, c'est là seulement la mesure de l'existence de la plupart des graveurs du XVIIe siècle,

et, pour quelques-uns, c'est la mesure exacte de leur vie de travail et de production. Ils commençaient fort jeunes à illustrer des livres et, quand, vers 80 ans, ils voyaient arriver la mort, ils en illustraient encore.

Quels furent ces livres? le savoir, les examiner n'est pas chose facile. Dans les grandes Bibliographies, les ouvrages ne sont pas classés chronologiquement (1). Il en est de même dans les bibliothèques publiques, et les catalogues — quand il y en a — ne donnent que de rares indications sur les illustrations. En retour, les répertoires de gravures ne contiennent que de vagues renseignements bibliographiques. Bref, il faut déjà connaître ce que l'on cherche pour le trouver.

La méthode à suivre ne peut se réduire à l'examen exclusif des ouvrages du XVIIe siècle qui, à un titre quelconque, relèvent de l'histoire littéraire. Il n'y a aucune raison pour que les illustrations de ces livres offrent plus de valeur artistique ou d'intérêt documentaire que celles d'un traité de botanique ou d'un recueil de prières. En théorie, il faudrait pouvoir tout voir et tout comparer. Dans la pratique, ce dépouillement complet est impossible, il faut se borner à explorer un grand nombre de volumes, pris le plus au hasard possible et sans souci du sujet ou du nom de l'auteur. C'est la seule chance de rencontrer des exemples de toutes les façons de graver et de connaître le nom et la manière de la plupart des artistes qui travaillèrent alors pour les éditeurs, Le procédé réserve des surprises. On découvre des planches qui méritent à tous égards d'être tirées d'un oubli injuste; on en trouve aussi beaucoup de médiocres et d'insignifiantes. Quelquefois les gravures d'un livre ont été systématiquement enlevées; ailleurs, au contraire, entre les feuillets ont été intercalées des figures étrangères à la publication.

(1) Il n'y a guère d'exception que pour la « Bibliographie Américaine ».

Les noms lus au bas des gravures des vieux livres sont, souvent, l'unique preuve de l'existence d'artistes dont la patrie, la famille, les dates de naissance et de mort, sont complètement inconnues. Leurs œuvres, au moins, permettent d'émettre quelques hypothèses sur leurs personnes et de mesurer leur rôle dans l'histoire de leur art. Quand, au contraire, la biographie de l'illustrateur n'est pas ignorée, les péripéties de sa destinée aident à comprendre ce qu'il a voulu dire dans les images qu'il a tracées, et avec quelle sincérité il a su traduire une forme ou une idée. Dans un art secondaire, se révèle et s'affirme parfois un homme de génie, ainsi Callot ; et souvent ce qu'on hésite à dire, il arrive qu'on le chante ou qu'on le grave.

Pour juger avec équité les illustrateurs du XVIIe siècle, il faut, au préalable, se renseigner, au moins sommairement, sur les conditions légales ou professionnelles de leurs travaux. Certaines prescriptions, et plus encore les mœurs et les coutumes, entravaient alors le libre développement de l'inspiration artistique, contenaient les caprices de l'imagination en d'étroites bornes. Un artiste ne pouvait mettre, dans ses compositions, que ce que son temps, son milieu, son éducation comportaient; on doit en tenir compte. Une autre cause de limitation résultait de la pratique même de l'art de la gravure ; il y avait les difficultés inhérentes aux moyens d'exécution, ce qu'on pourrait nommer les fatalités de la technique.

En dépit de tous ces obstacles, les dessinateurs ou graveurs de figures de livres du XVIIe siècle ont-ils pu éviter la banalité et la monotonie ? ont-ils su, tout autant que les illustrateurs d'autres époques, faire œuvre d'artistes? et sont-ils parvenus à fixer un aspect de la vie de leur temps? Toute interprétation plastique est une représentation de la réalité ou la traduction visible d'une pensée, d'un sentiment, d'une opinion ; que révèlent, sur la vie matérielle et morale des contemporains de Descartes ou de

Corneille, ces images des livres qui pouvaient s'adresser jusqu'aux plus ignorants?

C'est ce qu'on essaiera d'élucider dans la présente étude.

Cette thèse est dédiée au maître vénéré dont l'enseignement et les conseils nous ont conduite à la licence et jusqu'aux portes du doctorat.

Nous désirons aussi exprimer notre profonde gratitude à M. Bertaux qui, après M. Lemonnier, s'est occupé de notre travail avec la plus grande bienveillance, et aux autres maîtres de la Sorbonne qui nous ont soutenue de leurs encouragements et de leur sympathie, MM. C. Bloch, H. Chamard, E. Faguet, A. Gazier, A. Rébelliau et F. Strowski.

La générosité bien connue du président de la *Société pour l'Étude de la Gravure Française* a permis que l'exposé de nos recherches soit complété par la reproduction de quelques illustrations choisies, non parmi les plus belles, mais parmi les plus caractéristiques du XVIIe siècle; nous prions Monsieur Fenaille d'agréer ici nos remerciements les plus reconnaissants.

Notre tâche a été parfois fort difficile et peut-être nos efforts seraient-ils demeurés sans résultats, si nous n'avions trouvé, dans certaines bibliothèques de Paris, de la province et même de l'Étranger, les plus aimables concours. Cette thèse a été faite en grande partie avec les livres de la Bibliothèque de l'Institut; nous n'oublierons jamais que c'est le conservateur, M. Rébelliau, qui nous en a ouvert l'accès. Nous devons également des remerciements tout particuliers à M. Chatelain et à ses collaborateurs à la Bibliothèque de l'Université; à M. Émile Picot; à M. le baron de Bethmann et à son savant bibliothécaire, M. H. Masson; à M. le pasteur N. Weiss; à M. l'abbé Garrilhe; à M. Charles Buchet; à MM. Henry Marcel et G. Brière, au Louvre; à MM. de la Roncière et Courboin, à la Bibliothèque Nationale;

à MM. H. Martin et G. Scheffer à la Bibliothèque de l'Arsenal; à M. Kohler et Mortet, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève; à MM. Boucher, Clairin et Georges Durant au Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats; à M. le lieutenant-colonel Picard, au Ministère de la Guerre; à M. le Dr Dorvault à l'École de Pharmacie; à M. Cornu, au Musée des Arts Décoratifs; à M. Villepellet, aux Archives Nationales, à MM. René-Jean, et à ses collaborateurs, à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie; à MM. Delalain et Polain, au Cercle de la Librairie; et à M. le Dr Krieger, directeur de la Bibliothèque Royale de Berlin.

MM. V. Bourrilly, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix, et Pierre Marcel, professeur à l'École des Beaux-Arts, nous ont rendu des services d'amis et de bons camarades; nous leur en exprimons toute notre reconnaissance.

Nous désirons encore assurer de notre gratitude, le maître qui représente à l'Institut l'art des Mellan et des Nanteuil, M. Sulpis, qui a bien voulu nous initier aux pratiques diverses de la gravure.

Enfin nous serions une ingrate si nous ne remerciions du soin et de l'empressement apportés à l'édition et à l'impression de cette thèse, MM. Ed. Champion, Ph. Renouard et Dumoulin.

PREMIÈRE PARTIE

LE RÉGIME DU LIVRE

I

LA RÉGLEMENTATION RELIGIEUSE, ROYALE ET CORPORATIVE
LE PROCÈS DE 1620. — L'ÉDIT DE 1660

Le régime du livre à figures, en France, au XVIIe siècle n'est pas un régime de liberté. Toute publication est sévèrement surveillée et n'est permise que sous certaines conditions. Le système se résume en la pratique de l'autorisation préalable et de la censure (1). Il y a triple réglementation, religieuse, royale et corporative. De plus, l'auteur ou l'éditeur le mieux pourvu de toutes les approbations nécessaires, peut toujours craindre des poursuites de la part de la police ou une intervention des cours de Parlements.

Il ne saurait entrer dans le cadre de cette étude de s'occuper de la législation du livre sous Henri IV et Louis XIII; mais il paraît nécessaire de rappeler les principaux édits, arrêts, ordonnances qui fixent ou modifient les conditions générales de l'imprimerie et de la librairie, de 1600 à 1660. Telle disposition des règlements a dû gêner l'inspiration de l'artiste illustrateur, telle

(1) Voir *Collection Anisson*, F. Fr. Ms. n° 22071 (pièces 6, 8, 11 et 75).

autre a pu favoriser son travail; il importe de pouvoir en tenir compte.

Le concile de Latran, s'était préoccupé des dangers que le livre imprimé pouvait faire courir à la cause religieuse et, par le 3e décret pris dans la 10e session, en mai 1515, il avait décidé que toute publication serait soumise au contrôle et à l'approbation des autorités ecclésiastiques (1), tant à Rome que dans les autres villes et diocèses. Sans doute, en France, le concile ne fut reçu que dans quelques-unes de ses parties, et après une longue résistance; toutefois l'une des premières dispositions adoptées visait le décret sur le fait de l'imprimerie et librairie. Le roi, le 18 mars 1520, le Parlement, le 4 novembre 1521, défendirent de laisser paraître un livre religieux quelconque sans l'approbation de la faculté de Théologie (2). Les édits de Fontainebleau (11 décembre 1547) et de Châteaubriand (27 juin 1551) surenchérirent (3). Le premier disait :

« L'une des choses que nous avons le plus à cœur... est « d'oster d'entre nos subjects l'usage des livres réprouvés.... »

Et « sous peine de confiscation de corps et de biens » le roi prescrivait de ne vendre ni publier aucun livre concernant la Sainte Écriture « ... que premièrement ils n'aient esté veus, visitez et examinez de la faculté de Théologie de Paris ».

Le second édit commandait aux Parlements de ne donner « permission d'imprimer livres » qu'après l'approbation préalable

(1) Voir le P. Labbe, *Sacrosancta Concilia...* Paris, 1672, in-fol., t. XIV (p. 257) *Nos ad Dei gloriam... super librorum impressionne curam nostram habendam fore duximus statuimus et ordinamus quod...* — Voir aussi *Bullarum Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio.* Rome, 1743, in-fol., t. XLIII (p. 409).

(2) Voir Ch. Jourdain, *Index chronologicus Chartarum pertinentium ad Historiam Universitatis Parisiensis.* Paris, 1862, in-fol. (p. 326, 327 et 314).

(3) Voir Fontanon, *Les Édits et Ordonnances des Rois de France.* Paris, 1611, in-fol., t. IV (p. 373 et 374). Bibliothèque Nationale, f. 2017 — et E. Lavisse, *Histoire de France*, t. V, vol. II (p. 204 et 205).

des facultés de Théologie (article 6). Des membres de ces facultés devaient visiter deux fois par an (et à Lyon trois fois) les « officines et boutiques des imprimeurs et libraires » (articles 10 et 11).

De plus, défense était faite — et la mesure s'appliquait particulièrement aux livres à figures — « à toutes personnes quel- « conques de pourtraire ou faire peindre et pourtraire, publier, « n'exposer en vēte, acheter, avoir, tenir, et garder aucunes « images, pourtraitures, ou figures, cōtre l'honneur et révérence « des saincts et sainctes canonisez par l'Église, et de l'ordre et « dignité ecclésiastique... » (article 12). En outre, tous les vendeurs de livres devaient « tenir en leurs boutiques » deux catalogues, l'un des « livres réprouvés par la faculté de Théologie », l'autre des livres en magasin (article 15).

En 1598, « L'édit de pacification » soumit à « la visite de la faculté de Théologie » même les livres protestants (article 21) (1).

Ce régime fut celui de tous les livres « concernant le faict de la religion » durant le XVIIe siècle. Pour les autres, Fontanon, dans le tome IV de son recueil des « *Édits et Ordonnances des Rois de France* » publié en 1611, tome « traittant de la Police Sacrée », semble laisser entendre qu'on ne pouvait en droit les imprimer « sans la visitation des docteurs en théologie et prélats de France (2) ».

Cependant, dans la pratique, en raison des discussions de l'époque sur les pouvoirs respectifs des autorités temporelles et spirituelles, les livres profanes échappèrent à l'obligation de l'approbation religieuse. Le droit de censure fut même enlevé à la faculté de Théologie, en 1653 (3).

(1) Voir FONTANON, *Les Édits et Ordonnances des Rois de France*. Paris, 1611, in-fol., t. IV (p. 364).

(2) Voir *id.* (p. 373), titre du chapitre VIII.

(3) Voir : P. MELLOTÉE, *Les Transformations économiques de l'Imprimerie sous l'ancien Régime*. Châteauroux, 1905, in-8 (1re partie, chapitre II), et A. CHEVILLIER,

La réglementation religieuse n'en eut pas moins une grande importance, d'abord parce que les livres religieux étaient alors les plus nombreux (1), ensuite parce que, sur le point de l'orthodoxie, la Royauté évitait d'entrer en conflit avec l'Église, qui d'ailleurs n'aurait pas laissé toucher à ses droits. Par un autre côté encore, les livres à figures plus spécialement relevaient de cette réglementation : Si le concile de Trente n'était pas reçu en France, il était loisible à chaque évêque de l'appliquer dans son diocèse, et, parmi ses prescriptions il en était de relatives aux images (2).

Au XVIIe siècle, la grande autorité en matière d'imprimerie et librairie fut l'autorité royale. Elle avait peu à peu, au cours du siècle précédent, substitué son ingérence à toute autre. Ainsi après avoir, en 1535, décidé que la surveillance et l'approbation des livres appartiendraient aux Parlements (3) et reconnu cette compétence dans l'édit de Châteaubriand (1552), le roi par « l'ordonnance de Mantes » du 10 septembre 1563 (4), défendit d'imprimer aucun livre « sans son congé ou permission et lettre de privilège » et sans la vue de cette « dite permission ainsi scellée (du grand scel), sur peine d'être pendus et étranglez ».

La défense fut renouvelée « sur peine de perdition de biens et punition corporelle » dans l'ordonnance de Moulins (fé-

L'Origine de l'Imprimerie à Paris. Paris, 1694, in-4 (Bibliothèque Nationale, Q. 754 p. 397-407). La censure avait été organisée en 1624 par « Lettres en forme d'Édit », mais les protestations de la Faculté de Théologie firent surseoir à l'enregistrement.

(1) On estime généralement qu'ils représentaient alors les 5/6 de la production totale.

(2) Voir CH. DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les Peuples catholiques*. Paris, 1884, in-8 (p. 141 et suiv. et p. 257).

(3) Voir E. LAVISSE, *Histoire de France*, t. V, 1er volume (p. 379).

(4) Voir FONTANON, *Les Édits et Ordonnances des Rois de France*. Paris, 1611, in-fol., t. IV (p. 376).

vrier 1566) (1), dans la déclaration d'avril 1571 et dans les lettres patentes du 12 octobre 1586 (2).

A son avènement, Henri IV confirma (et après lui Louis XIII et Louis XIV firent de même) les droits et immunités octroyés à l'imprimerie par les Valois, tels que celui pour les imprimeurs et libraires d'être « un corps non d'artisans mais de ladite université », et l'exemption de certains impôts et corvées (3). Le changement de dynastie n'amena aucune modification dans le régime du livre. Tout au plus y eut-il peut-être relâchement dans l'application des règlements, puisqu'en mai 1612 le gouvernement crut utile de publier une nouvelle déclaration dont le texte est significatif :

« ... Il est assez notoire combien peut causer de mal la « licence que plusieurs se donnent d'écrire et mettre en lumière « des livres... A quoy désirant pourveoir... avons fait inhibi- « tions et défenses à tous imprimeurs et libraires, d'imprimer, « faire imprimer et vendre aucuns livres, traités... sans y mettre « le nom de l'auteur et de l'imprimeur, et sans avoir premiè- « rement obtenu permission de les faire imprimer par nos lettres « patentes scellées de notre grand scel, à peine de confiscation « des dits livres, amendes arbitraires et autres plus grandes « peines... »

Et défense aux « chancelleries » et « cours de Parlements » de donner permission (4).

Ces dispositions ne parurent pas encore suffisantes. En 1616, pour rendre plus facile la surveillance, une ordonnance du lieutenant civil commanda à tous les libraires de se retirer dans les

(1) Voir Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*. Paris, 1829, in-8, t. XIV (p. 210, art. 78).

(2) Voir Saugrain, *Code de la Librairie*. Paris, 1744, in-8 (p. 357).

(3) Voir Saugrain, *id.* (p. 10, 11 et 12), et Jean de la Caille : *Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie*. Paris, 1689, in-4 (liv. II).

(4) Voir Isambert, recueil cité ci-dessus (p. 26).

vingt-quatre heures « au détroit de l'Université » et cette prescription fut réitérée à diverses reprises au cours de la première partie du XVIIe siècle, entre autres en 1630 et par arrêt du Conseil d'État du 24 octobre 1644 (1). En juin 1618, afin de mieux assurer l'application des règlements royaux et des édits « qui ont été négligés », le roi autorisa la création d'une chambre de la Communauté des libraires et approuva par lettres patentes les statuts présentés (2). L'article 18 de ces statuts rappelait l'obligation des « visites » à faire deux fois par an, pour surveiller qu'il ne s'imprime « aucun livre contre les bonnes mœurs, la Religion ou l'État ». L'article 19 concernait l'examen minutieux des ballots de livres venus de l'étranger, mesure en vigueur depuis l'édit de Châteaubriand. L'article 23 enjoignait « aux sindics et gardes des libraires « de visiter » les dominotiers, imagiers... afin qu'ils n'aient à imprimer ni vendre aulcuns placards de peintures dissolues » (3). Cette dernière disposition visait les livres à figures. On attachait à cette surveillance tant d'importance que bientôt on crut devoir rendre la réglementation plus étroite et que le 19 décembre 1639 (4) le lieutenant civil, M. de Laffemas, fit publier une sentence de police ordonnant une visite mensuelle, chez « les peintres, imagers, sculpteurs, graveurs, mouleurs, enlumineurs » pour y saisir les « dessins, planches, tableaux et histoires » contre « l'honneur de Dieu, de la Vierge, des Saints et de l'Église... ou au mépris de S. M., princes, seigneurs, ministres », ainsi que « les peintures grotesques et autres ouvrages

(1) Voir SAUGRAIN, *Code de la Librairie*. Paris, 1744, in-8 (p. 99 et 100), et ISAMBERT, recueil cité (p. 306).

(2) Voir SAUGRAIN, *id.* (p. 269) et ISAMBERT, *id.* (p. 117).

(3) Voir SAUGRAIN, *id.* (p. 337) et *Statuts de la Librairie*. Paris, 1620, in-4, art. 71.

(4) Sans doute à l'instigation des membres de la Compagnie du Saint-Sacrement. Les états successifs de certaines gravures prouvent que la mesure fut strictement exécutée. La sentence fut renouvelée en 1672 et « publiée à son de trompe au coin Saint-Benoît » c'est-à-dire dans le quartier des libraires et des graveurs. (*Collection Anisson*, Ms. 22119, pièce n° 32.)

sales ou déshonnêtes ». La vente de telles représentations était « interdite à peine de punition corporelle » (1).

A peu de modifications près, les statuts de 1618 firent loi jusqu'à l'édit de 1686. L'arrêt du Conseil d'État du 2 octobre 1643 recommanda aux syndic et gardes de la librairie de tenir la main à l'observation stricte des règlements (2), et le nouveau règlement de 1649 consista surtout à renouveler les ordonnances précédemment publiées ainsi que les ordres de s'y conformer exactement.

Par ces diverses dispositions, l'autorité royale peut paraître s'être un peu dessaisie de certaines de ses attributions au profit de la Communauté des libraires; mais en réalité, au moyen du « privilège », en l'octroyant ou le refusant, le pouvoir réglait et contrôlait toutes les publications de livres (3). Les prescriptions étaient formelles et des plus sévères. Depuis 1612, l'autorité royale seule avait qualité pour donner « des lettres de permission » en vue de l'impression de quelque livre que ce soit; d'autre part, nulle impression n'était légalement possible sans « lettres de permission ». Il y eut à ce sujet des déclarations répétées (1626, 1627, 1629, 1643...) (4) et même le gouvernement crut devoir, en janvier 1626, menacer les délinquants de l'application des peines édictées dans l'Ordonnance de Moulins, c'est-à-dire « de la confiscation de corps et de bien » (5). Enfin

(1) Voir *Statuts, Ordonnances et Règlements...* Paris, 1671, in-4 (p. 57), et *Collection Anisson.* Ms. 22119, pièce n° 19.

(2) Voir SAUGRAIN, *Code de la Librairie* (p. 357 et suiv.).

(3) C'est ainsi qu'en 1701 le Chancellier PONTCHARTRAIN put arrêter la publication d'un livre qui lui paraissait devoir être tendancieux, une vie de l'Abbé de RANCÉ. Voir sa lettre à l'Intendant de Tours (Depping : *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV.* Paris, 1855, in-4, t. IV (p. 199).

(4) Voir SAUGRAIN, *Code de la Librairie* (p. 357 et suiv.).

(5) Voir ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises.* Paris, 1829, in-fol., t. XVI (p. 164). On peut remarquer que la décision fut prise peu après la condamnation de THÉOPHILE DE VIAU, et qu'elle ne fut peut-être pas étrangère à l'exil volontaire de DESCARTES.

« le règlement général pour la police de Paris » du 30 mars 1635 interdisait d'imprimer et de vendre aucun écrit « sans privilège de grand sceau ou permission, à peine de vie (1) ».

A la réglementation religieuse et à la réglementation royale, se superposaient des prescriptions corporatives. Si le régime de la librairie, malgré diverses tentatives d'organisation en corps de métier, fut relativement celui de la libre concurrence jusqu'à la création de la Communauté de libraires en 1618 (2), il n'en était pas tout à fait de même pour l'imprimerie, ou plutôt les diverses sortes d'imprimeries. Pour se rendre compte des sujétions existantes de ce chef, il faudrait connaître l'histoire des corporations, et cette histoire n'est pas faite. On ne peut que présumer certaines dispositions d'après quelques édits, lettres patentes, arrêts, procès. Ainsi, au cours du XVIe siècle, les règlements avaient dû distinguer, d'après la nature des matériaux mis en œuvre et des outils maniés, trois catégories d'imprimeurs à attributions bien délimitées : les imprimeurs ordinaires qui travaillent le fer (3), les dominotiers qui impriment les gravures sur bois, et les imprimeurs en taille-douce qui tirent les planches sur cuivre. Des lettres patentes de Henri III, du 12 octobre 1586, précisent que « les dominotiers ne pourront tenir presse... sinon grandes... et ne pourront tenir lettres grosses ne petites (4) ». Un jugement du Parlement du 18 juillet 1600 permet aux dominotiers de « posséder tout ce qui est nécessaire pour l'impression

(1) Voir DELAMARE, *Traité de la Police*. Paris, in-fol. 1705 (plans et vignettes), t. I (p. 125). D'après le règlement, il semble que, pour une édition parisienne, la permission du lieutenant civil pouvait au besoin remplacer le privilège du roi. Le cas est rare. On en trouve cependant un exemple dans *Les satyres de M. du Lorens*, ouvrage paru à Paris en 1646 (Bibliothèque de l'Institut, in-4, Q. 125 B).

(2) A Paris en 1618, et en province quelques années plus tard.

(3) A cause des « poinçons esquels consiste une des principales parties de l'imprimerie » (*Collection Anisson*. Ms. 22119, pièce 13, fol. 54).

(4) Voir SAUGRAIN, *Code de la Librairie*. Paris, 1744, in-8 (p. 336).

de leurs planches, tiltres, histoires, figures... sans que toutefois ils puissent imprimer livres » (1). Il résulte d'autres documents que les imprimeurs en taille-douce n'avaient droit qu'à une presse spéciale et ne pouvaient faire œuvre d'éditeurs que sous certaines conditions.

Au début du XVIIe siècle, la publication d'un livre à figures sur bois ou sur métal exigeait donc, en dehors du travail du dessinateur et du graveur, l'intervention de trois sortes d'ouvriers. Ces dispositions n'étaient pas toujours observées. L'infraction à la règle éveillait des jalousies de métier, suscitait des questions de concurrence que venaient encore compliquer des animosités personnelles, ou aggraver des conflits de pouvoirs et de compétences. Et le tout n'était fait ni pour favoriser la production de livres illustrés, ni pour contribuer au développement de cette industrie.

La Bibliothèque Nationale conserve deux pièces caractéristiques qui, mieux que tout autre document, résument la situation et font connaître les difficultés que pouvaient rencontrer alors les éditeurs de livres à figures. Ce sont deux textes relatifs à des procès pendant, vers 1620, entre le graveur-imprimeur en taille-douce, Melchior Tavernier d'une part, et les syndics et gardes des marchands libraires de l'autre, textes qui font partie du recueil n° 22119 de la collection Anisson (pièces 12 et 13). Ces deux « extraits de registres de Parlement » se présentent sous la forme de petits imprimés in-4° de quelques pages chacun, accompagnés de pièces annexes, dont une gravure. Le premier de ces documents est intitulé :

« Arrest de la Cour du Parlement donné en l'audience de la Chambre de l'Edict, le sixième jour de mars mil six cent vingt...

«... En cet arrest est inséré le plaidoyé de Monsieur Servin, advocat général du Roy... »

(1) Voir *Collection Anisson*. Ms. 22119 (annexes de la pièce 13).

Le second ne porte aucun titre et débute ainsi :

« Labbe plaidant pour M. Tavernier... demandeur à l'enthé-
« rinement des lettres à lui octroyées par Sa Majesté le 6 de
« mars 1620, contre... »

A première vue, on peut se croire en présence de deux plaidoyers prononcés au cours d'un même procès, mais à y regarder de plus près, il résulte de l'examen de certaines dates qu'il s'agit de deux pièces de procédure provenant de débats successifs (1). La chose importe peu en l'espèce ; comme le point en litige est toujours le même, comme en somme c'est la même affaire qui est en cause, il ne saurait y avoir inconvénient à rapprocher ces deux textes qui se complètent l'un l'autre et qui renseignent à la fois sur l'objet de la querelle et sur les prétentions des parties.

Des livres ont été saisis comme objets de vente illicite. A tort, soutient le possesseur des livres, le graveur Tavernier (2), qui se réclame de lettres du Roy pour justifier la vente. A bon droit, prétendent « Laurent Sonnius et autres se disant syndic et gardes des libraires » qui arguent d'un arrêt du Parlement pour légitimer la saisie. C'est à la Cour de décider si elle « enthérinera » les lettres du Roy ou confirmera l'arrêt invoqué.

(1) Des recherches faites en vue de compléter ces documents fragmentaires et de connaître les conclusions dernières du débat n'ont pas abouti. Les registres du Conseil du Parlement de Paris (vol. VII, 2e partie) (conservés au Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats) mentionnent seulement, à la date du 17 janvier 1620, l'une des pièces annexes de ce procès, « Les lettres patentes » octroyées au marchand graveur, Jean Le Clerc.

Il y a bien eu deux procès puisqu'il y eut deux saisies différentes chez Tavernier, la première le 14 novembre 1619, la seconde « le premier décembre dernier », dit le texte. L'année n'est pas mentionnée, mais on peut la fixer à 1624 : Dans les débats, il est fait allusion à l'*Architecture* de Le Muet, éditée en 1623 ; d'autre part l'avocat général Servin mourut en 1626.

(2) Melchior Tavernier (1564?-1641), fils de Gabriel Tavernier, graveur et marchand d'estampes, né à Anvers, venu à Paris vers 1573, installé dans l'île du Palais, quai de l'Épi d'Or « A la Sphère ». M. Tavernier fut le père du célèbre voyageur J.-B. Tavernier.

D'après les règlements, affirment les adversaires de Tavernier, un imprimeur en taille-douce n'a pas le droit de se servir d'une presse typographique et d'éditer des livres « autres que de figures » et, à plus forte raison, des livres dépourvus de toute figure comme certains des volumes saisis (1).

Mais, riposte l'avocat défenseur, ces livres sans figures n'étaient qu' « entreposés » chez Tavernier; et, en ce qui concerne les livres à figures, il y a erreur et excès dans l'interprétation des règlements. C'est le père de Tavernier qui a importé à Paris, en 1573, l'art des illustrations en taille-douce (2). Depuis cette date, on a laissé les deux Tavernier vendre sans contestations, « à boutique ouverte toutes sortes de livres en taille-douce ». Du reste, tous deux ont régulièrement payé, comme les autres imprimeurs, les impôts et droits d'usage. Poursuivre Melchior Tavernier, c'est aller contre le vouloir du roi qui, « par lettres de provision » entérinées le 8 novembre 1618, l'a choisi pour « imprimeur en tailles-douces de la maison de Sa Majesté ». Ce que l'on conteste au plaignant, c'est son art, « l'industrie de son esprit et le labeur de ses mains ». Partout à l'étranger, le plein exercice de sa profession lui serait permis, veut-on le lui refuser en France? Qu'entendent d'ailleurs ses adversaires, eux qui ne savent pas graver, à ces livres à figures qui sont « des plus excellents et nécessaires ». En réalité, ils attaquent Tavernier par animosité personnelle (3), puisqu'ils laissent tranquilles d'autres marchands de livres à figures, dans le même cas que lui, par exemple les Le Clerc père et fils,

(1) Voir la liste *Collection Anisson*. Ms. 22119 (pièce n° 13).

(2) La prétention est contestable. Voir la préface du livre d'ANDRÉ THEVET, *Les vrais portraits et vies des hommes illustres*. Paris, 1584, in-fol., et aussi l'avertissement au lecteur du *Traité d'Architecture suivant Vitruve*, de JULIEN MAUCLERC. Paris, 1648, in-fol., dont les figures en taille-douce datent de 1566.

(3) L'insinuation peut être fondée : les TAVERNIER étaient protestants ; la majorité des libraires se composait de vieux ligueurs, et les procès se faisaient en 1620 et 1624.

Baltard l'imprimeur de musique, et encore les dominotiers qui, en vertu d'un arrêt de 1606 (18 juillet) « peuvent vendre histoires et figures soit en livres, soit en placards ». Tavernier n'en demande pas tant; il ne cherche qu'à s'entendre avec les autres catégories d'imprimeurs pour échanges de services professionnels. Mais, si l'on veut défendre aux graveurs le commerce d'images accompagnées de texte, qu'en retour on interdise aux libraires de vendre des livres où « les figures excèdent en valeur l'impression ».

Il ressort de ces plaidoyers que les règlements en vigueur vers 1620, touchant les droits respectifs des différentes catégories d'imprimeurs, devaient manquer de netteté et de précision. Les débats de l'affaire Tavernier, quelle qu'en fut l'issue inconnue, ne semblent pas les avoir rendus plus clairs. L'incriminé (1) continua plus ou moins ouvertement son commerce. D'autre part, malgré le vague et la rareté des documents, on sait qu'il y eut d'autres procès du même genre au cours du siècle. Par exemple, le 12 octobre 1650, à la requête des libraires et imprimeurs, la juridiction compétente fit saisir, chez un marchand graveur en taille-douce, un livre intitulé : *Le Miroir des Prestres*, en tant que publication contraire aux règlements qui interdisent aux « imagers » sous peine de 400 livres parisis d'amende, l'insertion de plus de cinq ou six lignes au-dessous des gravures qu'ils vendent et « sans que l'explication imprimée puisse passer au revers desdites figures » (2). (Dans le livre saisi, il y avait 250 pages de texte.)

Un des intérêts de ces procès est de donner un aperçu des difficultés que le régime de la réglementation pouvait entraîner

(1) Voir les *Lettres de Peiresc* et en particulier une lettre de 1633 (t. III, p. 10). PEIRESC raconte à DU PUY que c'est d'après ses ordres que TAVERNIER a imprimé *Le Voyage de Guillaume Schouten*, un des livres saisis en 1620.

(2) Voir *Collection Anisson*. Ms. 22119, pièce 19. Les demandeurs voulaient profiter de l'occasion pour faire abaisser à 4 lignes l'insertion permise.

et des obstacles qui s'opposaient à une grande production de livres à figures. On y voit également que c'est dans les distinctions professionnelles qu'il faut chercher l'explication des deux modes de publication des livres illustrés en usage à cette époque. L'imprimeur en taille-douce a le droit de vendre des recueils d'estampes accompagnés d'un certain nombre de lignes de texte. Le libraire peut éditer les livres ornés d'une ou deux figures au plus. Mais s'il s'agit de la publication d'un véritable livre illustré, au sens moderne du mot, c'est presque une anomalie, une sorte d'infraction à la règle générale que doit autoriser et protéger un privilège donné par le roi. Aussi, dans la pratique, a-t-il fallu admettre certaines exceptions et accorder aux graveurs-imprimeurs en taille-douce comme aux dominotiers tous droits sur les livres de « Fortifications, d'Architecture, de Géographie et de Fleurs qui consistent principalement en figures ». Le procès de 1620 l'établit formellement. Plus tard, les exceptions deviendront plus nombreuses, d'autant que, par la faveur royale qui est parfois le correctif d'un régime d'oppression, il est toujours possible d'arriver à se soustraire à la réglementation corporative.

A un autre point de vue encore, le procès de 1620 et les autres contestations de même genre entre graveurs et libraires offrent un grand intérêt. On y voit s'affirmer nettement chez le véritable ouvrier du livre à figures, le graveur, une répugnance absolue à subir l'embrigadement corporatif. Préservés à cet égard de toute tradition par la nouveauté relative de leur art, favorisés par les manquements à l'ordre établi tolérés forcément en France au milieu des troubles politiques et économiques de la fin du XVIe siècle, les graveurs exercent une profession libre (1) et ils entendent bien conserver ce privilège (2). Aussi est-ce pour

(1) Dans un mémoire manuscrit du graveur HUQUIER, en 1764, il est dit que, depuis FRANÇOIS Ier, l'art de la gravure est libre. Voir *Collection Anisson*, Ms. 22120.

(2) Privilège et exception, car les libraires sont organisés en communauté à partir

mieux se mettre à l'abri de toute possibilité d'organisation syndicale et échapper aux tracasseries des corporations existantes, et non par simple vanité, qu'à l'imitation d'autres artistes, ils recherchent avidement la moindre charge en la maison du Roy et surtout l'obtention d'un logement aux galeries du Louvre, ce qui ne les fait relever que de la prévôté de l'Hôtel (1). Ce n'était pas précaution inutile. Le régime de liberté dont jouissait l'art de la gravure ne plaisait pas à tout le monde. L'exception choquait et, à diverses reprises, on essaya de la faire cesser. L'on réussit même à convaincre certains graveurs des avantages possibles d'une organisation corporative, si l'on en juge par une gravure satirique attribuée à Michel Dorigny (2). Elle représente un âne conduisant une troupe de ses semblables, jeunes et vieux, et en marge, on lit : « Le corps des graveurs asinique quy ont signé les articles pour lestablissement de leur Maistrize au traquenart des Anne » (3). La tentative la plus sérieuse, en ce sens, fut faite en 1660 par un « sieur Lavenage » (4). Elle faillit aboutir à « la création de deux cents maîtres graveurs de taille-douce, imprimeurs et étalleurs d'images, pour former un corps de métier à l'instar des autres métiers ». Mais les intéressés

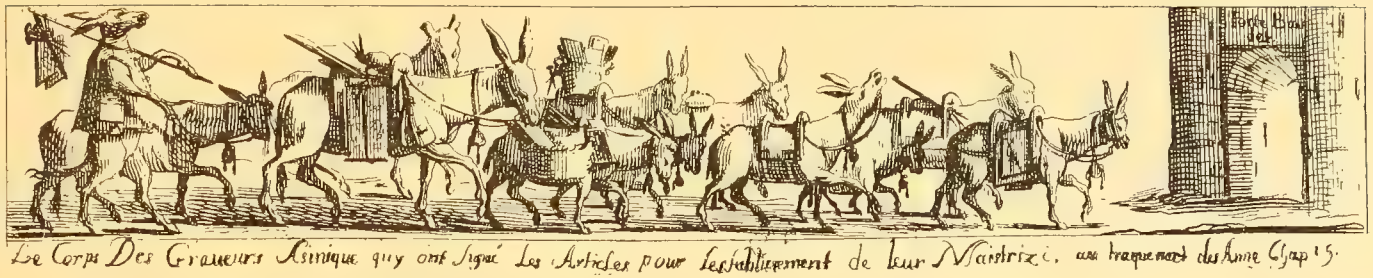
de 1618, et les peintres et sculpteurs ne sont libres qu'en 1648, à la suite de la création de l'Académie royale de Peinture et Sculpture.

(1) S'il n'y a pas de graveurs parmi les occupants de 1609, les lettres patentes du 22 décembre 1608 réservent les logements aux « meilleurs ouvriers » de « quelque art et science qu'ils soient ». M. Lasne sera titulaire de l'un d'eux vers 1630, et après lui, presque tous les graveurs célèbres seront logés au Louvre.

(2) Robert Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français*. Paris, 1835-1871, in-8, t. XI, p. 80. Voir *Collection Anisson*, Ms. 22119, pièce 21.

(3) Sur la gravure figure également une *Porte Baudet*. On peut se demander si toutes ces allusions n'indiquent pas que, parmi les graveurs favorables à l'organisation corporative, se trouvaient et le vieux Michel Lasne et le jeune Étienne Baudet.

(4) En 1673 et en 1692, il y eut de nouvelles tentatives. Cette dernière aboutit, « pour des raisons financières » à l'établissement « en corps de communauté de maîtrise et de jurande » des imprimeurs en taille-douce, mais il semble bien que la mesure ne s'appliqua jamais aux graveurs. (Voir *Collection Anisson*, Ms. 22119, pièces 32, 38 et 57.)



CARICATURE RELATIVE A UN PROJET D'ÉTABLISSEMENT
D'UNE MAÎTRISE DE LA GRAVURE.

ATTRIBUÉE A MICHEL DORIGNY.

(Cabinet des Estampes. — Pièces sur les Arts. Kc. 164 a.)

Voir page 16

s'émurent. Nanteuil intervint et, grâce à sa faveur auprès du roi et des ministres, il put obtenir la promulgation de cet édit de liberté qui est resté connu sous le nom d'*Édit de 1660*.

Les considérants et commentaires qui accompagnent cette déclaration sont si significatifs que le texte mérite d'être cité, sinon en entier, du moins dans ses passages les plus importants.

On le trouve dans la collection Anisson, Ms. 22119, sous la rubrique « Extrait des registres du Conseil d'Estat » en trois exemplaires imprimés in-4°, portant les n°s 21, 22, 23. Deux de ces pièces sont semblables. La troisième se distingue par un en-tête gravé sur bois différent de celui des deux autres, et par une orthographe spéciale, mais il n'y a pas d'autres variantes.

Voici la teneur de ce document (1) qui résume la situation juridique des graveurs en France dans la première partie du XVIIe siècle et qui révèle en même temps la considération que ces artistes avaient su conquérir à cette date de 1660, et le rang occupé alors par la gravure dans la hiérarchie des beaux-arts :

« La gloire de la France... est de cultiver autant que possible « les arts libéraux, tel qu'est celui de la gravure en taille-douce, « au burin et à l'eau-forte, qui dépend de l'imagination de ses « auteurs et ne peut être assujetti à d'autres lois que celles de « leur génie... Cet art n'a point de comparaison avec les métiers « et manufactures ; aucun de ces ouvrages n'étant du nombre des « choses nécessaires qui servent à la subsistance de la Société

(1) Il est intéressant de rapprocher de ce document une pièce manuscrite qui fait partie de la Collection Godefroy conservée à la Bibliothèque de l'Institut (Portefeuille CXCIV, fol. 222). Ce manuscrit de 4 feuillets, d'une écriture XVIIe siècle, est intitulé : « Abrégé de quelques raisons contre l'établissement d'une maîtrise en l'art de la gravure en taille-douce ou très humble Remontrance à Monseigneur le Chancellier protecteur des Sciences et des Arts ». Il n'y a ni date, ni signature ; mais les raisons invoquées semblent avoir inspiré les considérants de l'édit de 1660. De plus certains arguments très spécieux prouvent que l'auteur de cette protestation était graveur et l'écriture pourrait bien désigner NANTEUIL (Voir la signature de cet artiste reproduite dans le Dictionnaire de JAL).

« civile, mais seulement de celles qui servent à l'ornement, au « plaisir et à la curiosité, le débit par conséquent, qui dépend du « hasard et de l'inclination, en doit être entièrement libre ; ce « serait asservir la noblesse de cet art à la discrétion de quelques « particuliers qui ne le connoîtraient pas que de le réduire à une « Maîtrise dont on ne pourrait faire d'expérience régulière et « certaine, puisque la manière de chaque auteur de la gravure « est différente de celle d'un autre, la diversité y étant aussi « grande et aussi nombreuse qu'il y peut avoir de dessein. »

Déjà de pareilles demandes ont été « faites aux prédécesseurs de Sa Majesté », mais elles ont été toujours rejetées ou « ...condamnées comme nuisibles à la gloire que reçoit un « Roïaume florissant par le bon traitement qu'il fait aux Arts « libéraux : et parce qu'au lieu d'ouvrir la porte aux Étrangers « que leur génie et leur courage ont élevez au dessus du commun, « c'était leur interdire l'entrée du Roïaume, en les menaçants d'une « contrainte qu'ils ne trouveraient point parmi les nations moins « polissées, et de plus bannir les Arts au lieu ne les attirer par « un accueil favorable.

« Sa Majesté voulant augmenter le courage de ceux qui se « donnent à cet art, et par les marques de son estime et de sa « justice inviter ses autres sujets à les imiter, même les Étrangers « à s'habituer en son Roïaume, Sa Majesté étant en son Conseil... « maintient et garde l'Art de la gravure en taille-douce, au burin « et à l'eau-forte et autre manière qu'elle soit, et ceux qui font « profession d'icelui, tant Régnicoles qu'Étrangers, en la liberté « qu'ils ont toujours eue de l'exercer dans ce Roïaume, sans qu'ils « y puissent être réduits en Maîtrises, ni corps de métier, ni « sujets à autre Règle ou Contrôle, sous quelques noms que ce « soit...

. . . . . .

« Fait au Conseil d'Etat du Roy, Sa Majesté y étant,

« tenu à Saint-Jean-du-Lutz, le vingt-sixième May mil six cens « soixante. »

Signé : De Loménie.

Les graveurs restèrent libres, mais les éditeurs ne l'étaient pas. De là, la nécessité de substituer, sur certaines publications illustrées, le nom d'un libraire imaginaire, comme par exemple du célèbre et vagabond Pierre Marteau, à celui que les réglementations diverses pouvaient atteindre. La multiplicité comme l'ingéniosité des procédés ainsi employés peuvent servir à mesurer l'importance des rigueurs du régime.

II

LES PRIVILÈGES

Les privilèges sont une autorisation supérieure, octroyée par le roi pour l'impression de tel ou tel ouvrage. Suivant l'étymologie même du mot, ils se donnent individuellement et s'appliquent à des cas particuliers (1). Non seulement ils servent parfois à tourner des règlements généraux trop étroits, mais surtout ils protègent auteurs et éditeurs contre les tentatives de contrefaçon, ils consacrent leurs titres de propriété sur l'œuvre patentée, ils leur garantissent la jouissance des profits que l'on en pourra retirer, et ils constituent ainsi la première forme de la reconnaissance légale des droits d'auteur.

Utile pour toute espèce de livres, l'obtention d'un privilège devient presque une nécessité lorsqu'il s'agit de livres à figures qui sont ceux dont l'édition est la plus coûteuse et la plus compliquée dans l'état de réglementation du XVIIe siècle.

Le roi accorde un privilège pour un ou plusieurs ouvrages, à la requête soit du libraire (c'est le cas le plus fréquent), soit

(1) Il y a, dans les documents de la *Collection Anisson*, un résumé de la procédure à suivre pour obtenir un privilège (Ms n° 22071, pièce 141). Cette pièce se rapporte à l'année 1677, mais, comme rien n'indique une innovation récente dans les diverses formalités à remplir, il est permis de supposer qu'au commencement du siècle, la méthode était déjà la même.

de l'auteur qui alors s'empresse généralement de rétrocéder le privilège à son éditeur, soit quelquefois aussi de l'illustrateur quand celui-ci se trouve être en même temps marchand d'estampes ou auteur de livres (1). Si l'ouvrage comporte un grand nombre de figures, le fait est d'ordinaire consigné dans le privilège. Il y est dit que ces lettres royales ont été précisément sollicitées et octroyées en raison des grands frais occasionnés par l'illustration.

Ainsi, en 1609, les libraires Langelier et Guillemot qui ont dépensé « 4000 écus » pour faire tailler les planches des ouvrages « de la traduction de Blaise de Vigenère », *Les Tableaux de platte peinture des deux Philostrates, la Vie d'Apollonius Thianée et l'Histoire des Turcs de Chalcondyle*, obtiennent par lettres patentes le droit exclusif de vendre ces livres pendant douze ans. (Le contrevenant sera punissable de 2000 livres d'amende, frais et dépens (2).)

En 1626, un privilège de dix ans pour faire imprimer livre « et figures » est accordé aux éditeurs de la « Mythologie » de J. Baudoin, qui, « craignant que, pour les frustrer de leurs labeur et frais, les autres libraires ne voulussent faire le sembable, ce qui tournerait à leurs pertes et dommage, si ne leur était pourvu de nos lettres (royales) à ce nécessaires » (3).

Ces exemples sont pris au hasard ; on pourrait les multiplier ; on trouverait tous les privilèges conçus dans le même esprit et presque dans les mêmes termes. Cependant, quand l'octroi est fait à l'auteur ou au graveur, le texte présente quelques variantes

(1) Sur beaucoup de frontispices, les mots « Avec privilège du Roy » sont voisins de la signature du graveur ; il ne faudrait pas en conclure que l'artiste est patenté. Le plus souvent, la mention ne se rapporte qu'au livre lui-même.

(2). Voir le privilège de l'*Histoire de la décadence de l'Empire grec et de l'Établissement de celui des Turcs*... Paris, 1612, in-folio — et celui des *Tableaux de platte Peinture*... Paris, 1617. — In-folio.

(3) Paris, P. Chevalier et S. Thiboust, 1627, in-folio, fig.

et est souvent accompagné de considérants détaillés. Il arrive même que certains de ces privilèges résument si bien, dans la complexité de la rédaction, tous les points de vue, toutes les formes, toutes les données de la question, qu'ils répondent à toutes les curiosités qu'elle peut soulever, et qu'ils se présentent comme les meilleurs types du genre. Tels sont deux privilèges dont les titulaires portent les plus grands noms de la gravure et de la littérature française au XVIIe siècle.

On connaît le premier par l'extrait suivant inséré dans un des livres de Bosse (1) :

« Par grâce et privilège du Roy » donné à Saint-Germain-en-« Laye le 3 novembre 1642 (2), signé Louis et plus bas Sublet : « il est permis à Abraham Bosse, de la ville de Tours, graveur en « taille-douce, de graver, faire graver et imprimer, vendre, faire « vendre et débiter par telles personnes qu'il verra bon estre, en « tous lieux de notre Royaume, tous les desseins en pourtrai-« ture qu'il dessignera de son invention ou qu'il aura recouvrez « de l'intervention de quelqu'autre ; ensemble tous les desseins « concernans les arts et sciences dont ledit Bosse pourrait à « l'avenir tracer les figures, et dresser les discours de son invention « ou d'autres, et ce durant l'espace de vingt années accomplies du « jour de l'achèvement de la première impression : et défences « sont faites à toutes personnes de graver, faire graver, imprimer, « vendre, débiter, ny distribuer durant ledit temps en aucuns lieux « ou Royaume, aucune chose gravée ou imprimée, qui soit extraite, « gravée, contrefaite, imitée en tout ou en partie, d'aucuns des « dits ouvrages dudit Bosse, sans sa permission ou de ceux qui « auront droit de luy ; à peine les contrevenans, de trois mille « livres d'amende, confiscation de tous les exemplaires. Le tout

(1) *Traité des manières de graver...* Paris, 1645, in-12, fig.

(2) On peut remarquer que le privilège fut accordé à Bosse, l'année même où il reçut la commande d'un frontispice pour l'Imprimerie Royale.

« comme il est plus amplement déclaré dans les dites lettres : « vérifiées et registrées, Ouï, M. le Procureur Général en la « Cour du Parlement, ce douzième jour de May mil six cent « quarante trois. Signé Guyot (1). »

On voit par ce premier texte que les lettres patentes qui constituaient le privilège étaient soumises à la vérification du Parlement. C'est la règle générale dans la période étudiée. Ce qu'il y a ici de particulier, c'est le retard de six mois apporté à l'enregistrement qui d'ordinaire est chose faite un mois après l'apposition de la signature royale. Il est regrettable de ne pas posséder le privilège dans toute sa teneur. On y trouverait peut-être l'explication de cette anomalie.

Le second privilège à citer comme type caractéristique s'applique à un cas tout différent. Il s'agit d'un livre religieux et le solliciteur est l'auteur du livre (2). La citation est un peu longue, mais elle précise la nature et la portée de ces actes royaux.

«... Nostre très cher et bien aimé le sieur *Corneille* », est-il dit dans ce privilège, « Nous a fait remontrer qu'il a traduit en vers « Français l'*Imitation de Jésus-Christ* dont il a fait imprimer

(1) Il est intéressant de comparer cette pièce au privilège accordé à NANTEUIL, qualifié de dessinateur et graveur ordinaire du Roy, le 26 octobre 1661. Les termes sont legèrement modifiés, mais les conditions générales sont les mêmes (propriété exclusive de l'œuvre pour une durée de 20 ans, et pénalité de 3 000 livres d'amende pour toute atteinte à cette propriété) avec cette différence qu'il s'agit uniquement de dessins ou gravures, et non plus en même temps de livres à publier. (*Collection Anisson*, Ms. n° 22119, pièce 24.) Un privilège dans le même genre avait été obtenu en France par RUBENS : Par lettres patentes données à Tours, le 3 juillet 1619, Louis XIII lui avait octroyé « permission et privilège de faire graver et imprimer ces dessins par tels « graveurs, imprimeurs et libraires qu'il jugera les plus capables de s'en dignement « acquitter » et ce, pour une durée de 10 ans, avec 1 000 livres d'amende pour le contrevenant. (Voir Max ROOSES, *Correspondance de Rubens. 1909*, t. II, p. 208.

(2) *L'Imitation de Jésus-Christ*, traduite et paraphrasée en vers français par P. CORNEILLE. Dernière partie. Paris, Robert BALLARD, 1656. In-12, 50 figures. La première et la deuxième partie avaient paru en 1653, chez Ch. de SERCY, avec 39 figures et la troisième partie en 1654, chez BALLARD, avec 31 fig.

« les deux premiers Livres en vertu du privilège à luy accordé « par nos lettres du 22 septembre 1651, lesquels deux premiers « Livres, il aurait fait enrichir de Figures de taille-douce sur « chaque chapitre, contenans chacune quelque exemple tiré de « l'Écritnre Sainte ou de La Vie des Saints, et appliquée à une « sentence contenue aux dits chapitres ; ce qu'il désirerait conti- « nuer à l'avenir pour les deux livres restans à imprimer. Et que « nos dites lettres en forme de Privilège il ne serait parlé, des- « dites figures et que plusieurs personnes pourraient les faire « graver de nouveau pour les appliquer au texte latin, ou « même pour les vendre ou débiter au public en Images « séparées, et frustrer par ce moyen le dit exposant des fruits « de son travail, et de plus que ne luy ayant accordé nostre « dit Privilège pour l'impression de ladite Version en vers « français que pour cinq ans, il ne pouvait être remboursé en si « peu de temps des dépenses qui lui convient de faire tant pour « ladite Impression que pour lesdites figures en taille-douce, s'il « n'avait de nouveau nos lettres sur ce nécessaires pour lesdites « figures et pour plus longtemps... *A ces causes*... Nous luy « avons permis et permettons, par ces présentes, de faire impri- « mer, vendre et débiter en tous lieux de nostre obéissance, ladite « Traduction... et ce par tel Imprimeur ou Libraire qu'il vou- « dra choisir... avec Figures ou sans Figures, durant l'espace de « Quinze ans, à compter du jour que ladite Traduction sera « achevée d'imprimer pour la première fois... Et faisons très « expresses défences à toutes personnes de quelque qualité et « condition qu'elles soient d'imprimer... ladite Traduction sans « le consentement de l'Exposant... à peine de deux mil livres « d'amende... Faisons pareillement défences sous les mesmes « peines à toutes personnes, de quelque condition qu'elles soient « de faire regraver les dites Figures de taille-douce dont ladite « Traduction a esté et sera à l'avenir enrichie par l'Exposant

« pour les employer dans le Texte latin ou dans quelqu'autre « version de ladite Imitation... ny mesme pour les vendre et « débiter en Images séparées sans le consentement dudit Expo- « sant... A condition qu'il sera mis deux exemplaires de ladite « Traduction en nostre Bibliothèque publique, et un en celle de « nostre cher et féal le sieur Molé, chevalier, Garde des Seaux de « France et de faire enregistrer les Présentes au Registre de la « Communauté des Libraires de nostre bonne Ville de Paris, « avant que d'exposer lesdits exemplaires en vente, à peine de « nullité des Présentes... Voulons aussi qu'en mettant au com- « mencement ou à la fin de chaque Volume de ladite Traduction « un extrait des Présentes, elles soient tenues pour deuement « signifiées et que foy y soit adjoustées... Mandons au premier « nostre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécu- « tion des Présentes tous exploits nécessaires sans demander autre « permission. *Car* tel est nostre plaisir ; nonobstant clameur de « Haro, Chartre Normande et autres lettres à ce contraire. « Donné à Paris, le trentième jour de Décembre, l'an de Grâce « mil six cens cinquante trois... Signé par le Roy en son « Conseil. *Guitonneau.* »

Bien que dans la rédaction de ce privilège, on ait insisté sur les dépenses à faire pour « enrichir » de figures cette traduction de *L'Imitation*, celles-ci n'ont rien qui puissent justifier des mesures exceptionnelles. Elles sont d'exécution médiocre et signées pour la plupart par des artistes de second ou troisième ordre. L'exemple n'en est que meilleur, il vise des conditions moyennes ; un cas ordinaire, on peut tenir ce privilège pour une formule d'application courante. Il est donc permis de raisonner en ce sens sur les considérants et de remarquer que, d'après ce texte, la durée d'un privilège serait calculée de façon à rembourser le titulaire des frais occasionnés « tant pour ladite impression que pour les dites Figures en taille-douce ».

PRIVILÈGES

OUVRAGES.	DATE.	DURÉE.	AMENDE.	NOMBRE DE FIGURES.
Les Ouvertures de Parlements. Paris, in-4°.	13 mars 1606.	10 ans.	6 000 livres.	1 figure taille-douce.
Tableaux de Philostrate. Paris, in-folio.	14 oct. 1609.	12 ans.	2 000 écus (6 000 livres environ).	100 figures et plus (t. d. et qq. bois).
Vie d'Apollonius Thianée. ? ?				
Histoire des Turcs. Paris, in-folio.				
Les Figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel. Paris, in-4°.	16 mars 1612.	10 ans.	2 000 livres.	9 figures (bois).
Histoire du Chevalier Bayard. Paris, in-4°.	..... 1616.	10 ans.	1 000 livres.	1 fig. (t. d.).
Le Théâtre d'Honneur et de Chevalerie. Paris, 2 vol. in-folio.	13 nov. 1618.	10 ans.	1 000 livres.	57 fig. (t. d. et qq. bois).
Théâtre géographique. Paris, in-folio.	20 déc. 1619.	6 ans.	1 500 livres.	58 fig. ou cartes (t. d.).
Bible. Paris, in-folio.	1er juin 1620.	10 ans.	3 000 livres.	70 figures (t. d.).
Endymion. Paris, in-8°.	..... 1624.	9 ans.	2 000 livres.	16 figures (t. d.).
Les Amours du Roy et de la Reyne. Paris, in-4°.	7 avril 1625.	10 ans.	2 000 livres.	26 figures (t. d.).
Les Fortifications du chevalier Antoine de Ville. Lyon, in-folio.	..... 1628.	10 ans.	2 000 livres.	57 figures (t. d.).
Indice Armorial de Louvan Geliot. Paris, in-folio.	7 mai 1635.	10 ans.	500 livres.	3 figures (t. d. et nombreux bois).
Polexandre. Paris, 5 vol. in-8°.	27 janv. 1637.	20 ans.	3 000 livres.	5 figures (t. d.).

OUVRAGES.	DATE.	DURÉE.	AMENDE.	NOMBRE DE FIGURES.
Mirame. Paris, in-fol.	Mars 1639.	20 ans.	3 000 livres.	6 planches doubles (t. d.).
Iconologie. Paris, in-fol.				
Histoire de France de Mezeray. Paris, in-folio	13 juin 1643.	20 ans.	3 000 livres.	Nombreuses figures.
Les Mémorables Journées des Français. Paris, in-4°.	8 août 1646.	20 ans.	1 000 livres.	9 planches (t. d.).
La Perspective pratique, 3 vol. Paris, in-4°.	7 juillet 1645.	20 ans.	6 000 livres.	173 planches.
Traité de l'Architecture suivant Vitruve. Paris, in-folio.	31 déc. 1645.	10 ans.	6 000 livres.	49 figures (t. d.).
Le Véritable inventaire de l'Histoire de France. Paris, in-folio.	14 mai 1647.	(Renouvellement.)	10 000 livres.	20 figures environ (t. d.).
Les Triomphes de Louis le Juste. Paris, in-folio.	22 mai 1649.	10 ans.	6 000 livres.	154 figures.
Tableaux de la Pénitence. Paris, in-4°.	13 sept. 1651.	15 ans.	3 000 livres.	23 figures (t. d.).
Alaric. Paris, in-folio.	15 déc. 1653.	20 ans.	3 000 livres.	13 figures (t. d.).
La Vraie et parfaite science des armoiries. Dijon, in-folio.	12 mars 1655.	20 ans.	3 000 livres.	500 figures au moins.
Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Ouen. Rouen, in-folio.	20 févr. 1660.	9 ans.	10 000 livres.	8 figures t. d. + 12 bois. + ...
Et tous les livres de la Congrégation de St-Maur.				
Les Merveilles des Indes Orientales. Paris, in-4°.	25 oct. 1660.	10 ans.	1 500 livres.	1 figure.

L'examen de divers privilèges octroyés pour un certain nombre de livres illustrés entre 1601 et 1660, montre qu'ils sont donnés pour un temps qui varie entre six et vingt ans à partir du jour de l' « achevé d'imprimer », et que l'amende dont le contrevenant est passible reste comprise entre 500 et 3000 livres. Cependant, l'étude comparative de ces privilèges n'indique aucune corrélation entre les durées et les amendes et encore moins aucune proportionnalité au nombre des illustrations. Que ces chiffres soient fixés au hasard, c'est peu probable. Mais à quel ordre de considération obéissait-on? Y avait-il une règle de répartition et quelle était cette règle? C'est pour essayer de le déterminer que le tableau ci-joint (p. 26, 27) a été dressé. On verra qu'il n'y a rien ou presque rien à tirer de ce relevé : toutefois il faut faire remarquer que, s'il porte sur des cas pris au hasard, ces cas sont trop peu nombreux pour autoriser une conclusion absolue (1).

Quel que soit le point de vue auquel on se place en examinant ce tableau, on n'y remarque rien qui trahisse une loi; tout au plus si ce relevé met en évidence une tendance à fixer, pour toute publication illustrée importante, la durée du privilège à vingt ans et la pénalité du contrevenant à 3000 livres d'amende.

Au contraire, si l'on avait fait figurer dans ce tableau la mention de la répartition du profit de l'amende, généralement inscrite dans le privilège, on aurait constaté ici la plus grande régularité. De 1601 à 1637 environ, à part quelques très rares exceptions, l'amende était prélevée moitié pour le roi, moitié pour le plaignant (2); de 1637 à 1660, le partage se fit par

(1) Il faut aussi tenir compte que, dans beaucoup de livres, ne figure qu'un extrait du privilège trop écourté pour donner les renseignements nécessaires.

(2) Quelquefois le dénonciateur est substitué au plaignant; dans d'autres cas, il est stipulé que, sur sa part, le plaignant doit verser un tiers au dénonciateur et un tiers aux pauvres. (Voir le privilège des *Ouvertures des Parlements*, Paris, 1612, in-4 (bibl. de l'Institut, L. 165 B.)

tiers (1). L'on ne peut déterminer la date de ce changement avec une entière précision parce que beaucoup de livres ne contiennent qu'un abrégé succinct du privilège ; mais le nouveau système de répartition est déjà en vigueur dans le privilège du roman de Gomberville, *Polexandre*, publié en 1637 (2). Le troisième tiers de l'amende revint tout d'abord à l'Hôtel-Dieu ; plus tard, après la création de l'Hôpital Général (3), en 1656, il fut attribué tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces deux fondations charitables. Qui décidait du choix ? Et en vertu de quelles clauses l'attribution se faisait-elle ? On ne trouve à ce sujet aucun renseignement dans les privilèges ; d'autre part, il ne semble y avoir aucun rapport entre la désignation de l'établissement titulaire d'une partie de l'amende et la nature du livre qui pouvait ainsi contribuer à alimenter le budget de la charité publique.

L'absence d'indications relatives aux figures dans le libellé du privilège d'un livre illustré permet de présumer — ce n'est pourtant pas une règle absolue — qu'il s'agit d'un remploi de planches déjà utilisées pour une autre publication, ou « débitées en images séparées ». Ce cas se présente souvent pour les livres religieux et encore plus souvent pour la catégorie spéciale des livres liturgiques.

Cette dernière espèce d'ouvrages était soumise à des régimes divers. Pour les missels, bréviaires et diurnaux, la demande de privilège était interdite par arrêt du Conseil (4). Pour les livres

(1) La Compagnie du Saint-Sacrement pourrait avoir provoqué l'adoption de ce nouveau mode de répartition qui, en faisant la part des pauvres, rentre dans l'ensemble des mesures charitables que cette compagnie provoquait alors un peu partout.

(2) Et dans le privilège, daté du 30 décembre 1636, donné pour l'ouvrage de D'Avity et Rauchin, *Description générale de l'Europe*, Paris, 1637, 3 vol. in-fol. (Voir Bibliothèque du Ministère de la Guerre D. 1. d. 1.)

(3) L'Édit d'établissement de l'Hôpital Général accorde seulement « le quart des amendes de police et de toutes les marchandises ou autres choses qui sont déclarée acquises ou confisquées ». (*Code de l'Hôpital Général*, Paris, 1786, p. 261.)

(4) Voir *Collection Anisson*, Ms. n° 22071 (pièce 42).

conformes aux usages du concile de Trente, Henri IV avait confirmé en 1603 le privilège exclusif de leur vente obtenu en 1573 par le libraire Kerver (1). A la mort du roi, les autres libraires crurent que cette vente allait devenir encore plus lucrative et ils protestèrent contre le privilège, au nom de la liberté du commerce. Mais le gouvernement n'en passa pas moins, à l'expiration des lettres patentes de 1603, un nouveau contrat pour l'impression des « Grandes Bibles et des usages du Concile de Trente » (sauf les Heures), avec deux compagnies de libraires associées, en leur accordant un privilège de trente ans, avec pénalité de 10000 livres d'amende pour le contrevenant, à la seule condition que, pendant toute cette durée de 30 ans, il n'y aurait pas majoration de prix (2). Malgré de nouvelles protestations (3), cette faveur fut confirmée pour 30 ans, en 1631, et, en 1660, le privilège fut renouvelé, toujours pour 30 ans, au dernier détenteur survivant, Sébastien Cramoisy (4).

En dehors de ce cas particulier, il ne semble pas qu'il y ait eu, dans la première partie du XVIIe siècle, octroi de privilèges valables pour plus de 20 ans, pareils, par exemple, à celui accordé pour 50 ans, le 15 mai 1667, à « François d'Aubusson, duc de Roanez, comte de La Feuillade » pour « empêcher les mauvaises éditions » des *Ordonnances de Louis XIV* (5) ou

(1) Voir *Collection Anisson*, Ms. n° 22071 (pièce 15).

(2) Voir *Collection Anisson*, Ms. n° 22071 (pièces 47 et 55). Les titulaires du privilège sont les libraires CHAPPELET, SONNIUS, BUON, RICHER, LE BÉ,... de Paris, et CARDON, de Lyon.

(3) Voir *Collection Anisson*, Ms. 22071 (pièces 66 et 69). En 1631, les protestataires se nomment CHAUDIÈRE, SOMMAVILLE, SOUBRON, COURBÉ, TARGA, BILAINE, DU BRAY, GUILLEMOT.

(4) Voir *Collection Anisson*, Ms. 22071 (pièces 66 et 94).

(5) Voir *Collection Anisson*, Ms. 22074 (pièce 28). Dans le privilège de ce recueil, connu sous le nom de « Code Louis », il est défendu expressément d'acheter l'ouvrage « sans que la planche en taille-douce... gravée par le nommé MELLAN, y soit apposée ».

à celui du 3 août 1675 qui prolongeait pour 50 ans les privilèges du libraire Le Petit, en considération de la destruction de sa boutique dans l'incendie du collège de Montaigu (1). Le privilège du 7 avril 1625 du livre de La Serre, *Les Amours du Roy et de la Reyne*, livre « enrichi d'un grand nombre de figures » et à grands frais, n'est obtenu que pour une durée de 10 ans, et en 1656 ce n'est que pour 20 ans qu'est donné le privilège de *La Pucelle* de Chapelain, l'une des plus luxueuses publications du temps. Il est vrai qu'il ne s'agit, dans ces deux cas, que de privilèges particuliers. Mais les privilèges collectifs ou généraux, s'étendant à toute une catégorie de livres. tel celui des œuvres de Saint François de Sales, concédé aux Dames religieuses de la Visitation (et cédé au libraire Sébastien Huré), ou encore se rapportant à deux ou trois ouvrages publiés chez le même éditeur, constituent des exceptions et, même en ces circonstances, le temps fixé ne dépasse guère la moyenne.

En 1659 d'ailleurs, un arrêt du Conseil d'État (2) révoqua les privilèges généraux « accordés aux autheurs » pour des livres non examinés, et spécifia qu'il ne devait y avoir que privilèges particuliers donnés pour chaque ouvrage.

Le régime du privilège et des droits qu'on pouvait ainsi se faire concéder par le pouvoir souverain, suscita vers 1650, une curieuse tentative d'accaparement qui intéressait plus ou moins directement les illustrateurs de livres. En plein XVIIe siècle, François Mansart conçut l'idée d'organiser ce qu'on appellerait

Or, il est à remarquer que cette gravure manque dans la plupart des éditions et paraît même, dans celles de petits formats, n'y avoir jamais été placée. Elle est du reste d'un style emphatique et médiocre, indigne du signataire.

(1) Voir *Collection Anisson*, Ms. 22074 (pièce 37). L'incendie eut lieu le 21 mars. D'autres libraires, également atteints par le sinistre, obtinrent des dédommagements analogues.

(2) Voir *Collection Anisson*, Ms. n° 22071 (pièce 91) et ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XVII, p. 370.

aujourd'hui « le trust de la gravure ». Il sollicita et obtint un privilège général qui lui assurait le contrôle et le monopole de tout le commerce des estampes éditées en France (1), y compris les affiches et billets d'enterrements et aussi sans doute les figures de livres. Le texte n'en est pas connu, car, sur la prière ou les remontrances de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, le Garde des Sceaux, Châteauneuf, se hâta de déchirer ce privilège peu après l'avoir signé (2). Néanmoins, les graveurs en gardèrent rancune à Mansart : Un pamphlet (3) fut publié à la date du 1er mai 1651 sous la forme d'un placard orné d'une gravure anonyme, et texte et image sont fort injurieux pour celui qu'on appelle « l'architecte partisan » et qu'on accuse de vouloir « couper les bourses aux meilleurs artisans du royaume ». Mansart est représenté le nez démesurément allongé, monté sur un âne couvert de privilèges, se dirigeant vers le gibet de Montfaucon. Au-dessus de ce ridicule cavalier, on lit : « Mansarade ou Pompe funèbre de Maltôtier de la Vertu. — Vazy-Voir excudit — avec Privil. de Fr. Mansard. »

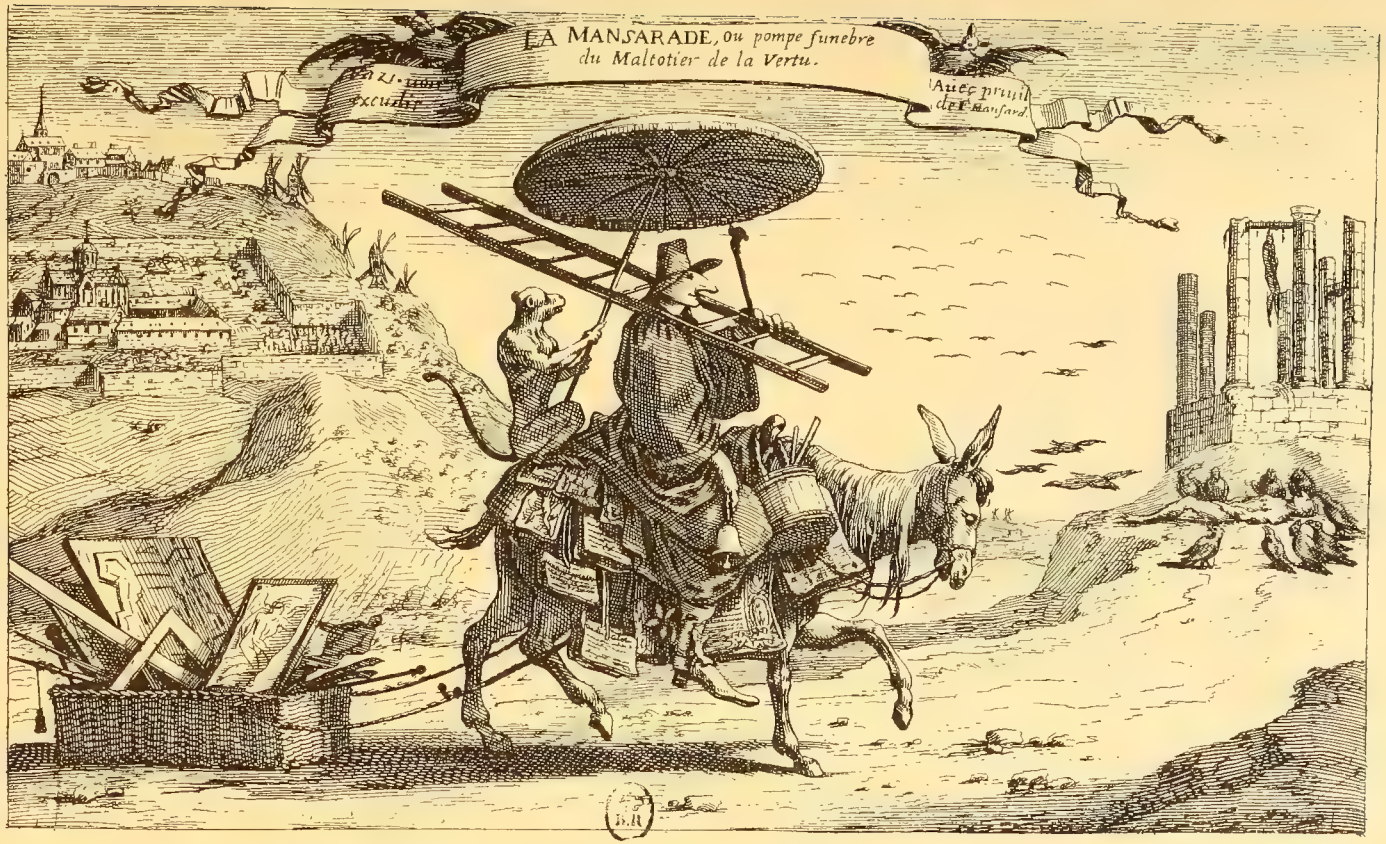
Le grand avantage recherché en sollicitant un privilège était la protection contre la contrefaçon (4). Les déclarations royales de 1572 frappaient ce délit d'amende arbitraire et de confiscation des livres contrefaits. Les règlements de la librairie et imprimerie

(1) Voir H. Lemonnier, *L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin*, (page 132).

(2) Voir *Procès-Verbaux de l'Académie R. de P. et Sc.* T. I, Séance de janvier 1651.

(3) Voir *Archives de l'Art Français*, 2e série, II, p. 244, 246 et suivantes, R. Dumesnil, IV, page 251, *Magasin Pittoresque*, 1851, p. 160; et Bibl. Nat. Cabinet des Estampes (Collection de l'Histoire de France, Fevret de Fontette, (Qb. 40) et Collection Hennin, tome XL). Voir aussi *Gazette des Beaux-Arts*, N° du 15 sept. 1859.

(4) Pour lutter contre les contrefaçons faites à l'étranger, l'éditeur n'avait parfois d'autre moyen que d'en acheter tous les exemplaires. Un privilège, obtenu par Courbé en 1656, mentionne une opération de ce genre. (Voir l'édition in-8 de l'*Alaric* de Scudéry. Bibl. Sainte-Geneviève, Y. 1295. Édition dont les figures signées P. Clouwet sont des copies des planches de l'édition in-folio.)



CARICATURE CONTRE FRANÇOIS MANSART (1651).

ATTRIBUÉE A MICHEL DORIGNY.

(Cabinet des Estampes. — Collection Fevret de Fontette. Qb. 40.)

Voir page 32.

en 1618 confirmèrent cette pénalité (art. 32 et 33) et le règlement de 1649 (art. 20) (1) défendit la contrefaçon sous peine de « 3000 livres d'amende et confiscation des livres », moitié au profit « des malades de la contagion », moitié à celui « des pauvres de la Communauté... et sans espérance d'aucune grâce ». Le livre à figures était assujetti au régime commun. Comme les autres livres, il devait être assez souvent contrefait. Les documents sur la matière recueillis jusqu'ici ne concernent pas la première partie du XVIIe siècle. Mais on peut présumer que la répression eut aussi souvent l'occasion d'être exercée avant 1660 qu'après cette date (2). En ce qui touche plus spécialement la gravure d'illustration, il serait désirable de retrouver le compte rendu détaillé de quelques procès en contrefaçon, afin d'être fixé sur les circonstances du délit, les limites, les tolérances. Jusqu'à quel point la reproduction d'une gravure était-elle autorisée ? Les privilèges ne l'apprennent point. A en juger par les copies (3) directes ou en contre-partie, réduites ou agrandies, transportées du bois sur le cuivre ou réciproquement, si nombreuses dans les livres du XVIIe siècle, sous des signatures différentes de celles des gravures originales, les règlements devaient être assez larges ou peu précis. D'autre part, il est certain que la pénalité encourue en cas de contrefaçon poussait à utiliser de préférence les figures dont le privilège était expiré, ou celles de provenance étrangère que ne protégeait aucune législation (4).

(1) Voir *Collection Anisson,* Ms. 22074 (pièce 60).

(2) Voir *Collection Anisson,* Ms. 22074 (pièces 3, 4, 5, 8, 9, 16, 19, 20, 22, 26...).

(3) De 1620 à 1635, les ouvrages du jésuite Suarez parurent à Lyon chez CARDON, édition in-folio, avec des frontispices semblables ou légèrement modifiés, portant alternativement la mention « C. Audran fecit » et « P. Faber fecit » ou dépourvus de toute signature.

(4) Un arrêt du Conseil de septembre 1587 accordait à tous livres l'entrée en franchise dans le royaume, avec cette restriction que l'entrée était interdite à tout ouvrage pouvant présenter un caractère séditieux. Pour les estampes il y avait une taxe à payer, mais elle était relativement peu élevée.

En définitive, le système du privilège favorisait les artistes en leur assurant une sorte de monopole temporaire du commerce de leurs œuvres. Par ce moyen, le pouvoir royal pouvait encourager la production, le développement, les progrès de la gravure d'illustration; et c'est bien effectivement à mesure qu'il est plus souvent fait mention des figures dans les privilèges de livres, ou que plus fréquemment les graveurs obtiennent des privilèges personnels, que ces figures se multiplient et, quelquefois aussi, paraissent exécutées avec plus de soin et plus de recherche artistique.

III

LES CONTRATS PRIVÉS

(Rapports entre Graveurs et Auteurs ou Éditeurs.)

L'artiste chargé d'orner un livre de figure, n'avait pas seulement à se préoccuper d'observer les prescriptions des lois civiles et religieuses, il devait aussi chercher à remplir les engagements pris en traitant soit avec l'auteur (1), soit avec l'éditeur. Au XVIIe siècle comme aujourd'hui, il y avait convention passée au sujet de l'illustration d'un livre. Quels en étaient les termes? et jusqu'où pouvaient aller les exigences à satisfaire? Il faudrait, pour en juger, connaître quelques-uns de ces contrats. Aucun jusqu'ici n'a pu être retrouvé. On connaît tout au plus l'existence de ces pièces et l'on sait qu'il était d'usage de les signer devant notaires.

Il y a, parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, un

(1) Même quand il s'agissait d'un simple frontispice et que l'illustrateur choisi était RUBENS, l'auteur n'hésitait pas à indiquer le thème à développer. (Voir Max ROOSES, *Correspondance de Rubens*, t. II, p. 113 à 115.) Dans le cas ici visé, le libraire, le successeur de PLANTIN à Anvers, trouva « toute illustration superflue », et ce n'est que dix-sept ans plus tard, en 1634, que les *Épigrammes* de BAUHUSIUS parurent, en 3e édition, avec un frontispice de RUBENS, vaguement inspiré des désirs de l'auteur exprimés en 1617.

recueil de pièces diverses, reliées en un volume timbré des armoiries des Séguier (1), qui contient deux pages d'une écriture ronde fort lisible, intitulées « Touchant la gravure de mille desseins de plantes ». On y lit :

« Bosse avait fait marché avec feu M. de La Brosse (2)... »

Suit le récit des contestations soulevées en 1641, à la mort de La Brosse, entre ses créanciers qui voulurent faire saisir les planches, et le graveur qui ne consentit à livrer le travail déjà exécuté que contre décharge du tout. Le texte du « marché » visé n'est pas reproduit, mais le document permet de se rendre compte qu'en dehors de la question de prix et de dimensions, certains détails étaient précisés minutieusement. Ainsi l'on avait fixé jusqu'à la proportion de hachures à graver; le commentateur dit : « il se trouve que le peu de hacheures, sur lesquels « on avait fait ledit marché ne suffisoit pas à rendre leurs des- « seins passables, et partant, feu Mr. de La Brosse voulut que « ledit Bosse augmentast les dictes hacheures ».

L'existence d'un autre acte du même genre est attestée par l'Abbé Goujet qui, dans la *Bibliothèque Française* (parue en 1740-1766), affirme avoir vu le contrat relatif aux illustrations de « *La Pucelle* » de Chapelain, un des beaux livres illustrés du XVIIe siècle (3). Goujet donne même la date exacte de cette pièce, 16 avril 1654. La précision de ces renseignements rapprochés du fait que le père de Chapelain était notaire, semblait

(1) Fonds français n° 18967 (ancien Fonds Saint-Germain, n° 1041) pièce n° 6. Voir aussi *Archives de l'Art Français*, I, p. 283.

(2) Ces 1.000 gravures auxquelles devaient être joints un frontispice et deux plans-perspectives étaient destinées à un ouvrage composé par Guy DE LA BROSSE, médecin du Roy, sur le *Jardin du Roy*. A son décès, 120 planches seulement étaient achevées ainsi que les 2 perspectives. Quelques-unes furent complètement détériorées au cours des divers transports subis lors des contestations avec les créanciers. Les meilleures servirent pour le recueil de DODART en 1676. Trente-trois subsistent encore au dépôt de la chalcographie du Louvre.

(3) *Bibliothèque Française*, Paris, 1740-66, in-12, tome XVII, p. 376.

a priori offrir le moyen de se procurer facilement le document en question et tout au moins de savoir vers quelle étude il fallait diriger les recherches. Il n'en a rien été (1).

Il n'est pas besoin d'insister sur l'intérêt que la connaissance et l'étude comparative de pareils contrats offriraient, soit au point de vue du programme imposé à l'artiste et du plus ou moins de fantaisie de son interprétation, soit en ce qui concerne les prix payés pour tels ou tels travaux de gravure et, plus généralement, les diverses conditions économiques de la production artistique que représente l'illustration d'un livre. Les deux textes précédemment cités fournissent quelques renseignements. La note sur le « marché » Bosse-La Brosse (2) fait savoir que, vers 1635 (3), pour une planche de « 16 pouces » de haut sur

(1) Il y avait à Paris, au commencement du XVIIe siècle, trois notaires du nom de CHAPELAIN ; il est hors de doute que l'auteur de *La Pucelle* était fils de Sébastien CHAPELAIN, dont l'étude passa, vers 1612, entre les mains de son gendre M^e de MAS. JAL le constate dans son *Dictionnaire* et signale, dans les papiers de cette étude, la présence de deux actes concernant CHAPELAIN. Par le premier à la date du 1er avril 1645, le duc de LONGUEVILLE assure une rente viagère de 2.000 livres tournois à l'auteur de « l'ouvrage... entrepris... pour l'honneur de la maison dudit Seigneur prince ». Dans le second, passé le 26 avril 1655, on voit figurer de compagnie, comme créanciers d'une tierce personne, CHAPELAIN et CLAUDE VIGNON, le dessinateur des planches gravées par BOSSE pour *La Pucelle*. Donc, autant de présomptions pour que le contrat cherché se trouvât dans les archives de l'étude CHAPELAIN et que la découverte en fût facile pour peu que les papiers aient été conservés et ne soient pas inaccessibles.

Les archives de l'ex-étude CHAPELAIN (le titulaire actuel a demandé à ne pas être nommé) sont parmi les mieux classées de Paris. Mais, ni à la date du 15 avril 1654, ni à quelque date avoisinante, on ne voit trace du contrat signalé par l'abbé GOUJET. Restait à faire des recherches analogues dans d'autres études et en particulier chez les successeurs des notaires de l'éditeur (COURBÉ) ou du graveur (BOSSE). Diverses tentatives en ce sens n'ont conduit à aucun résultat. Très probablement, le document cherché gît ignoré dans quelque grenier de Paris, où seul le hasard pourra le faire découvrir, en attendant qu'une solution intervienne pour mettre à l'abri, classer et inventorier les archives notariales anciennes. (Voir E. COYECQUE, *Vieilles archives notariales*, Paris, 1912, in-8.)

(2) Bibliothèque Nationale. Mss. Fonds français n° 18967, pièce n° 6.

(3) Date approximative, fixée en raison du fait que BOSSE avait gravé déjà 120 planches à la mort de LA BROSSE en 1641, et qu'il menait de front bien d'autres travaux.

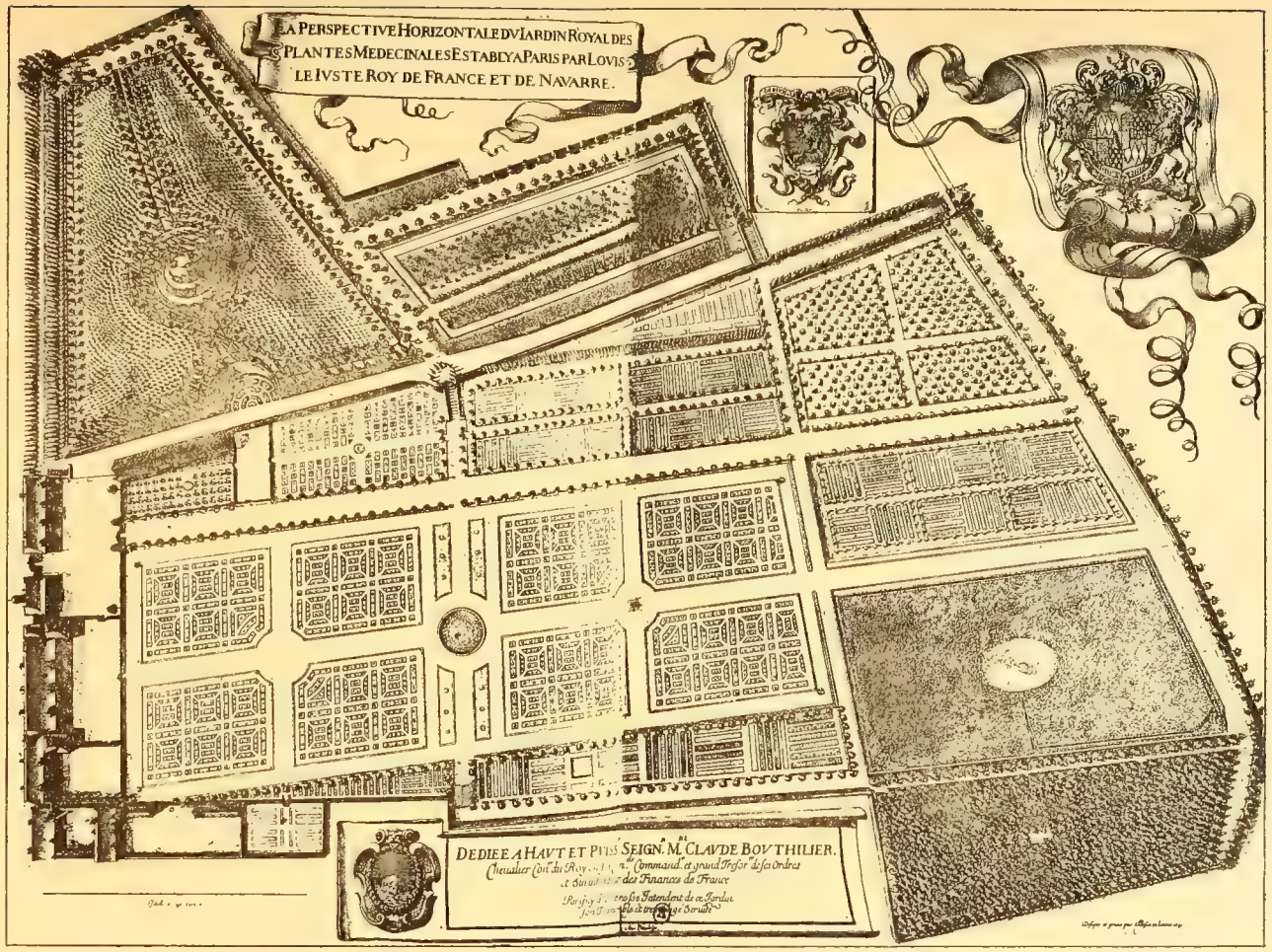
« 1 pied » de large, les parties avaient convenu d'un prix de 25 livres et que ce prix fut majoré de 5 livres pour l'augmentation des hachures. Ce prix de 30 livres était un prix établi sur un ensemble de 1 000 planches à livrer, commande d'une importance exceptionnelle. On peut d'autant moins le tenir pour un prix courant que, d'après le même document, le frontispice et les deux plans-perspectives à fournir étaient cotés 2 000 livres, soit plus de 660 livres pièce. En réalité, Bosse ne toucha que 5000 livres pour les 120 planches livrées, et, comme il se prétendit lésé d'une somme de 2 500 livres, on peut en conclure qu'il évaluait le prix de revient de chaque planche à 60 livres (1). Encore faudrait-il en déduire le coût du cuivre employé pour arriver à connaître à quel prix le graveur cotait son travail, travail qui, en l'espèce, était des meilleurs et des plus précieux (2).

Le contrat qui concerne l'illustration de *La Pucelle*, est postérieur de vingt ans environ à l'acte passé entre Bosse et le directeur du jardin du Roi. Il serait d'autant plus instructif de comparer les conditions de ces deux « marchés » que, dans l'un comme dans l'autre, figure le même graveur, Abraham Bosse, et que la période de grande vogue de cet artiste commence et finit à peu près exactement à ces dates de 1634 et 1654. Mais l'abbé Goujet se borne à dire que l'artiste reçut pour son travail 1 300 livres.

En mettant à part les deux portraits gravés par Nanteuil, placés en tête du poème de Chapelain, et sans tenir compte des fleu-

(1) Le chiffre n'a rien d'exagéré pour un artiste comme Bosse, alors à l'apogée de son talent et en pleine vogue. Arrivé à une situation à peine supérieure, Nanteuil vers 1670, déclarera qu'il ne livrera pas de planches « à moins de 200 livres ». (Voir *Dictionnaire de Jal*, page 172.) D'autre part, en 1614, pour les dessins seuls des illustrations d'un bréviaire, on payait à Rubens une somme de 12 florins par pièce. (Voir Max Rooses, *Correspondance de Rubens*, t. II, p. 67.)

(2) Voir les planches 3, 10, 12, 16, 21, 29, 30, 34, 35 et 37 de l'ouvrage de Dodart, *Mémoires pour servir à l'Histoire des plantes*, Paris, 1676, in-fol. Bibliothèque de l'Institut. M. 149 E.



JARDIN ROYAL DES PLANTES MÉDICINALES, 1641

DESSIN ET GRAVURE D'ABRAHAM BOSSE

(Cabinet des Estampes et Bibliothèque de l'Institut.)

Voir page 38.

rons et des lettres grises qui complètent l'illustration, on voit que la somme payée pour les treize planches de Bosse équivaut à un prix moyen de 100 livres par planche. L'indication serait précieuse s'il s'agissait de figures à dessin et gravure de même main. Ce n'est précisément pas le cas. Les gravures furent exécutées d'après des dessins dus au peintre Claude Vignon. Le dessinateur fut-il payé à part? ou Bosse dut-il partager avec lui les 1 300 livres reçues? Rien ne permet de le savoir, tant qu'on n'aura pas retrouvé le texte même du contrat (1).

Un document montre qu'à Bourges, en 1658, un graveur obscur et resté inconnu, Edme Morel, toucha 36 livres « pour graver les armes de MM^rs^ sur une planche de cuivre pour mettre dans le livre des Privilèges de la ville » (2). On peut rapprocher de ce renseignement, afin de mieux souligner les écarts entre les prix payés, l'engagement (3), signé le 10 mai 1639, par le graveur François Collignon (4), de « graver et copier », huit planches de St. Della Bella, pour la somme de 100 livres tournois, c'est-à-dire à raison de 12 à 13 livres chacune.

Mais le document le plus intéressant, en la matière, est peut-être une lettre (5) du graveur Valdor (6), dont le texte a été conservé dans son intégrité, parmi les papiers très divers qui constituent ce recueil aux armes des Séguier, déjà cité à propos

(1) D'après TALLEMANT DES RÉAUX, CHAPELAIN prétendait avoir dépensé 2 000 livres pour les illustrations de *La Pucelle*, mais le rapprochement de ce renseignement de celui de GOUJET ne permet pas d'élucider la question, car il y aurait à tenir compte de la part de l'éditeur.

(2) *Archives de l'Art Français*, 2e série, t. I (1861), p. 287.

(3) *Nouvelles Archives de l'Art Français, 1876*, p. 298. L'engagement était pris vis-à-vis du libraire François LANGLOIS, dit CHARTRES, qui devait fournir les cuivres. En revanche, COLLIGNON promettait de ne pas « contrefaire » ses contrefaçons, car c'était bien là le genre de besogne qu'on lui demandait.

(4) 1617? — ...Élève de CALLOT et l'un de ses imitateurs.

(5) Bibliothèque Nationale. Fonds Français. Ms. n° 18967, pièce 8. Voir aussi A. BERNARD, *Histoire de l'Imprimerie Royale au Louvre*, Paris, 1867, in-12, p. 129,

(6) Jean VALDOR, né à Liége vers 1591, mort après 1668.

du marché Bosse-La Brosse. Ce n'est pas que les termes de cette lettre soient particulièrement précis, ou qu'on puisse tirer de son contenu des renseignements certains. C'est que cette lettre vise un cas fort rare, sinon unique dans l'histoire de l'illustration des livres, celui d'une sorte de « marché » proposé à un souverain par un particulier, et qui, d'après les suites de l'affaire, semble bien avoir été signé et exécuté.

A ce titre, la pièce mérite d'être reproduite.

« Jean Valdor, très humble serviteur de Votre Majesté, ayant « un désir depuis quelques années de mettre en lumière toutes « les glorieuses actions, les sièges et batailles du feu roy de « très glorieuse mémoire, supplie très humblement Votre Majesté, « pour luy donner moyen de les deseigner et graver et imprimer, « de luy accorder quatre cents escus par an durant le temps « qu'il travaillera à cet ouvrage qui sera payé pour les années « qu'il y employera et fera le tout à ses frais et despens, tant pour « les inventions que pour les voyages qu'il faudra faire pour la « veue de toutes les particularitez requises en cest illustre subject « que pour les graver et imprimer, pour les enclore ensuite dud. « livre des pourtraicts des rois, des reines, dauphins et ducs « d'Anjou de France présenté à Votre Majesté, il y a quelques « semaines ; et sera obligé, le susdit Valdor, très humble servi- « teur de Votre Majesté, de y employer ses veilles et à prier « Dieu pour la santé et prospérité de Sa Majesté. »

La lettre n'est pas datée, mais, adressée à la Régente, elle ne peut remonter au delà de l'année 1643. Le livre de Valdor intitulé *Les Triomphes de Louis le Juste*, parut en 1649 (1). La somme touchée n'a donc pu dépasser le chiffre de 2400 écus.

(1) Paris, 1649, in-fol. (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Ie 5.)

L'ouvrage contient 152 pièces gravées petites ou grandes, vignettes, frontispices, portraits, plans de batailles ou tableaux d'histoire. Ainsi, pour chaque planche la Régente aurait donné 16 écus en moyenne. Là-dessus, que préleva Valdor pour sa part de principal ouvrier de la publication? Qu'abandonna-t-il à ses collaborateurs aussi divers qu'inégaux en mérite? Quels furent les mieux rétribués des graveurs, ou des dessinateurs? Dans ce cas encore, le seul document jusqu'ici connu ne permet pas de le savoir (1).

Rien ne renseignerait plus exactement sur les rapports entre les auteurs et les artistes chargés d'illustrer leurs œuvres, que la lecture des contrats passés entre eux soit directement, soit par l'intermédiaire des libraires. Mais, à défaut de ces contrats, il est d'autres moyens de connaître, ou tout au moins d'entrevoir les préoccupations, les exigences et les usages de l'époque dans cette question des images de livres, de leur rôle et des qualités qu'elles devaient présenter.

Tout d'abord, il ne semble pas qu'au début du XVIIe siècle, les écrivains aient eu tendance à vouloir tout prescrire, jusqu'au moindre détail; tel Rousseau plus tard, lorsqu'il indiquera comment le graveur des figures de *La Nouvelle Héloïse* doit représenter Julie blonde et son amie brune (2). On est bien loin

(1) A titre de curiosité, on pourrait rapprocher, des divers documents énumérés en ce chapitre, deux pièces appartenant au siècle suivant :

Un acte sous seings privés du 29 mars 1700, passé entre Thomas CORNEILLE et le libraire COIGNARD, où il est stipulé que, sur la part de l'auteur dans les bénéfices de la publication du *Dictionnaire universel géographique et historique*, le libraire « retirera au préalable les mises, frais... tant pour la despense de lad. impression, que pour le portrait, vignettes et lettres grises... » (Voir *Dictionnaire de Jal*, 428-29.)

Un contrat entre graveur et libraire, en bonne et due forme, signé le 2 décembre 1785, contrat où tout est spécifié, noms des contractants (MALBESTE et LAMY), sujet de la gravure (revue dans la Plaine des Sablons); prix convenu (3.300 liv.) conditions de paiements, de temps, etc., etc. (Voir Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.)

(2) Voir le n° du *Temps* du samedi 20 juillet 1912.

du temps où Sébastien Mercier (1) jugera nécessaire de protester contre la manie de la gravure. Le goût des belles tailles-douces dans les livres commence à peine à naître en France. Mais, entre 1600 et 1660, il va s'affirmer nettement et pousser à rechercher tout autant l'habileté, la virtuosité du travail de la gravure que la science du dessin ou l'ingéniosité de la composition. On peut noter les progrès de cette tendance à travers les correspondances, les préfaces de livres, les privilèges, les « avertissements au lecteur ».

En général, auteurs et éditeurs s'y montrent de plus en plus préoccupés d'orner leurs ouvrages de figures, de commenter la pensée par l'image; toutefois l'on dirait souvent que c'est plus encore pour répondre aux désirs du public que par préférence personnelle. Sur ce point, ils semblent suivre plutôt que diriger le mouvement d'opinion.

A la fin du XVIe siècle, l'intendant du duc de Nivernais, chargé de faire paraître l'histoire d'une fondation charitable de son maître (2), lui écrit pour lui conseiller de « se faire portraire » ainsi que la duchesse, sur planche de « bouys » (buis), et il entre dans quelques détails sur le mérite du « peintre anglais » qui donnera les « crayons », comme sur les recommandations à faire au « tailleur des images » (3).

Cent ans plus tard, c'est toute une correspondance qui s'échangera entre l'intendant de La Rochelle, Michel Bégon, et ses amis, au sujet de la publication des *Hommes illustres* de Ch. Perrault (4), correspondance presque toute remplie de détails sur

(1) *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782-88, in-8, t. X, p. 94 et suiv.

(2) *La fondation faicte par Mes Seigneur et Dame, les Duc et Duchesse de Nivernois...* s. l. 1579 (Bibliothèque Nationale, Vélin 999). Autre édition en 1588. Réimpression en 1663.

(3) Voir BOUCHOT, *La Préparation et la Publication d'un livre illustré au XVIe siècle.* (Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes, t. LIII, 1892.)

(4) Paris, 1696-1700, in-fol., 103 figures.

les qualités requises pour les portraits à choisir, et sur les mérites ou les défauts des artistes chargés de graver ces figures (1).

Dans la période intermédiaire, il est naturel de retrouver les mêmes préoccupations, mais il y a, dans la façon d'exprimer ce souci d'art comme dans les causes qui le motivent, des nuances diverses et curieuses à noter.

Tantôt c'est le libraire qui insiste sur la dépense faite pour « enrichir » un livre de figures, ou sur le fait qu'il « n'a point « épargné sa peine pour rechercher les plus habiles tant à savoir « bien dresser un dessein qu'à buriner en cuivre » (2). Tantôt c'est le graveur (3) (il est vrai que dans le cas il est aussi l'éditeur) qui « remontre que, pour l'utilité publique, il s'est occupé « depuis dix ans en ça, à graver et faire graver en tailles douces un « livre in-folio, composé de près de six-vingts tableaux et intitulé « *La Doctrine des Mœurs*, avec les explications qui luy ont « été donnéez par le sieur de Gomberville » (4). Ailleurs, c'est un auteur qui « conjure les amateurs de l'histoire et du public... « de vouloir favorablement contribuer aux frais des planches « qu'il faudra graver, n'estant pas assez heureux pour trouver des « libraires qui en voulussent faire la dépense, ny assez riche « pour la vouloir fournir » (5).

(1) Voir G. Duplessis, *Michel Bégon*... Paris, 1874, in-8.

(2) *Les Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates*..., Paris, 3e édition (?) 1617. (Dédicace). (Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes, Sb. 16.)

(3) Pierre Daret (1610?-1678).

(4) Gomberville, *La Doctrine des Mœurs*, Paris, 1646, in-fol. (privilège).

(5) Duchesne, *Histoire des Papes*, 3e édition, Paris, 1653, in-fol. Bibliothèque de l'Institut, T. 33. (Avertissement au lecteur.) Dans la préface de son *Histoire de tous les Cardinaux français* parue en 1660, Fr. Duchesne qui avait revu, augmenté et corrigé la 3e édition du livre de son père, se plaint que l'on ait bien mal répondu à son appel de 1653 ; il dit que « sa plus grande passion... a été de pouvoir recouvrer les crayons de tous les cardinaux ». Et dans l'exemplaire de cet ouvrage conservé à la Bibliothèque de l'Institut (T. 35), on peut lire, copié sur les gardes du livre, le fragment d'une lettre où Duchesne confie à l'historien de la Maison de Savoie, Guichenon, qu'il est malheureusement « contraint de chercher la dépense de ses cardinaux dans la bourse de ses amis ».

Ces lignes datent de 1653. C'est vers cette époque que semblent s'éveiller chez les écrivains français des préoccupations artistiques étrangères à l'art d'écrire. Jusque-là, romanciers ou poètes, sauf quelques rares exceptions, ne témoignent guère qu'ils aient pu s'intéresser à la valeur des illustrations de leurs ouvrages. Puis on dirait qu'ils ont tout d'un coup la révélation du rôle de l'image et de sa puissance de séduction. Comme le précise Scudéry, ils veulent « mettre en lumière » leurs livres avec des figures dessinées et gravées « par les meilleurs artistes qui soient aujourd'hui » (1).

Corneille lui-même se laisse entraîner dans le mouvement. Dans l'avertissement placé en tête de sa traduction de *L'Imitation* (2), il dit :

« ... J'y ai fait adjouster quelques ornemens, pour suppléer en quelque sorte au défaut de ceux de la poësie qui ne peuvent entrer aisément dans cette traduction, ce sont des figures de taille douce... »

Ici, bien qu'il s'agisse de Corneille, il est permis de douter que ce soit seulement un souci d'art qui ait conduit à orner le livre de figures et qui ait présidé à leur choix. On peut commenter Corneille par Corneille. Dans des lettres écrites à la même époque (1652) à l'un de ses amis, le R. P. Boulard, religieux de la Congrégation de France (3), le poète, en quête d'images pieuses, se montre surtout préoccupé de ne pas mettre plus de saints d'un parti que d'un autre.

« ... je me suis résolu de mettre des tailles douces en avant « de chaque chapitre et en ay déjà fait graver unze... On m'en « grave encore deux ou trois, mais comme je ne suis pas fort

(1) *L'Alaric ou Rome vaincue*, Paris, 1654, in-fol. (privilège).

(2) Paris, in-12, 1656 (avertissement au lecteur). Bibliothèque Victor Cousin, nos 10013 et 10014.

(3) Voir Célestin Port, *Lettres inédites de Corneille 1653-1656*, Paris, 1852, in-8.

« sçavant en ces histoires, je mandie des sujetz chès tous les « religieux de ma cognoissance. Entre autres, j'ay besoin que vous « m'en donniès de vos saintz, parce que dans celles que je vous « envoye vous en trouverès trois de l'habit de Saint Benoist, et « on pourrait prendre cela pour une déclaration tacite d'estre du « parti des bénédictins dans votre querelle... il faut, s'il vous plaist, « que ce ne soit pas une simple image de Saint, mais une action « qui parle et qui soit belle à peindre. Le soin que javais de « conserver ma neutralité entre les deux partis m'avait fait « adresser desja...

« A Rouen, la veille de Pâques 1652 (1). »

Une illustration ainsi préparée ne pouvait être que disparate et fort médiocre (2).

La plupart des figures des livres religieux ou liturgiques parus dans la première moitié du XVIIe siècle, produisent une impression analogue. Il suffit de les feuilleter pour s'apercevoir que l'éditeur, sans se mettre en frais de nouveautés, s'est borné, quand il n'utilisait pas des fonds d'estampes tirées pour d'autres livres ainsi que l'indique la non-concordance du numérotage, à se servir de vieilles planches déjà usées, à faire reproduire des bois du XVIe siècle ou copier des gravures de provenance étrangère (3). L'exemple le plus caractéristique est peut-être fourni par *Le Catéchisme Royal* du R. P. Bonnefons (4) dont les tailles-douces ne sont que de froides et insipides copies des bois du *Catéchisme* de Canisius, publié à Augsbourg quarante ans

(1) On peut rappeler, à la décharge de CORNEILLE, que, selon les « on-dit » du temps, cette traduction de *L'Imitation* lui aurait été imposée en pénitence par son confesseur.

(2) Les figures sont signées par des artistes obscurs ou de second ordre, quand ce ne sont pas de mauvaises copies ou réductions. Il y en a une qui porte le nom de LE BRUN, mais ce n'est pas même la moins mauvaise.

(3) Pour les livres liturgiques, le fait peut tenir en partie à ce qu'il ne pouvait être demandé pour eux de privilège particulier (Voir chap. II).

(4) Paris, 1647, pet. in-4 (Bibliothèque Nationale D 26505).

auparavant (1). Cependant, il y a aussi des livres religieux dont l'illustration a été l'objet de soins tout particuliers. L'auteur d'un de ces livres se vante d'avoir « employé deux peintres et deux graveurs qui n'ont personne qui les imite » (2), et, s'il s'exagère le mérite de ces artistes, il n'en reste pas moins qu'il a eu le désir de s'adresser aux meilleurs illustrateurs de son époque.

Au milieu de ces renseignements divers, incomplets, et quelquefois un peu contradictoires, il n'est pas facile de distinguer nettement qui, de l'auteur ou du libraire, s'occupait le plus activement de l'illustration d'un livre, et qui traitait d'ordinaire avec le graveur. Probablement l'un ou l'autre, suivant les circonstances, et peut-être aussi parfois tous les deux en même temps. Le plus souvent, il devait y avoir entre eux entente préalable et même consultation réciproque de leurs amis. C'est ce qui paraît ressortir des correspondances du temps.

En 1621, le savant érudit et amateur Peiresc écrit de Paris au chevalier de Barclay, à Rome :

« ... Le libraire eust volontiers faict graver une planche en « taille doulce, pour le frontispice, mais il eust fallu que vous « en eussiez donné le dessain à vostre mode. Si vous en faictes « faire un de par de là, comme il ne vous manque pas bons pein- « tres, nous le ferons graver par Michel L'Asne qui expédie « promptement sa besogne et ne faict pas mal. Voire y mettrons « nous vostre portraict, si vous ne le trouvez pas mauvais, et le « tout servira sinon pour ceste édition, au moins pour la pro- « chaine... (3). »

(1) Petrus CANISIUS, *Cathechismus Imaginibus expressus*, Augsbourg, 1613, in-12 (Bibliothèque de l'Institut G. 429 A. 13 et Bibliothèque Nationale D. 14495).

(2) SAINT-PERÈS, *Histoire Miraculeuse de Notre-Dame de Liesse*, Paris, 1657, in-8 (Bibliothèque Nationale L. K. 5752. Préface). Les artistes visés sont STELLA, L'EVESQUE, COCHIN et DUVAL. L'auteur leur consacre à chacun un véritable boniment.

(3) *Lettres de Peiresc* (documents inédits), Paris, 1898, in-4, t. VII, p. 492. (Lettre du 8 septembre 1621.)

Le cas paraît exceptionnel à cause des circonstances de lieux et de personnes, et cependant cette lettre résume la pratique la plus fréquemment suivie.

Il n'est pas jusqu'au dernier détail qui ne corresponde à un fait d'observation. En examinant les livres à figures du XVIIe siècle, on remarque que ce sont souvent des secondes éditions; l'ouvrage a d'abord été publié sans figures. Ainsi, par exemple, pour le livre de Pierre Charron *De la Sagesse*. L'édition originale n'est pas celle qui parut à Paris en 1604, avec un frontispice (1) de Léonard Gaultier et commentaire à l'appui, mais l'édition de Bordeaux de 1601 qui est dépourvue de toute espèce de planche. Même constatation pour certaines pièces de théâtre, ou encore pour la première partie de la traduction de l'*Imitation* de Corneille (le fait est consigné dans le privilège). On dirait qu'auteurs et éditeurs ont attendu de voir le plus ou moins de succès d'une publication pour décider de la question d'illustration.

C'est par une raison analogue qu'il faut probablement aussi s'expliquer pourquoi tel livre était orné de figures tandis qu'on ne voyait pas trace d'illustration dans tel autre à peine différent (2). Avant de s'engager dans la dépense, fût-ce d'un simple frontispice, le libraire devait calculer le gain ou la perte possibles. L'auteur était-il à la mode et l'ouvrage attendu? l'on pouvait commander des gravures. S'agissait-il de l'œuvre d'un oublié ou d'un inconnu, le sujet semblait-il vieilli ou prématuré? mieux valait s'abstenir d'un débours d'argent que rien ne justifiait.

(1) Ce frontispice manque dans la plupart des exemplaires, soit de cette édition, soit des éditions postérieures, comme s'il avait été systématiquement déchiré. Il n'offre pourtant rien de scandaleux ou de bien séduisant. (Voir Cabinet des Estampes, œuvre de Léonard GAULTIER.)

(2) Par exemple, deux tragédies ou deux romans d'un même auteur.

IV

COMMERCE DES LIVRES — LIBRAIRIES BIBLIOTHÈQUES

La fréquentation des boutiques de libraires tient une place importante dans la vie des Français au XVIIe siècle. En province, elles sont un lieu de réunion, une sorte de cercle pour le petit monde lettré de l'endroit (1). A Paris, elles font concurrence aux ruelles et l'on y vient entendre des lectures (2) d'ouvrages inédits. Les romanciers y placent des scènes entières de leurs romans (3). Corneille en fait le décor principal de l'une de ses comédies (4) et Bosse, dans une de ses plus célèbres estampes, en donne une vision fort nette et fort pittoresque. Bien qu'étrangères l'une à l'autre, cette comédie et cette gravure sont presque contemporaines. Elles portent le même titre, *La Galerie du Palais*. L'une met en scène un libraire (5) qui vante aux passants « les livres de la mode »; l'autre étale sous leurs yeux

(1) Du Bail, *Le Gascon extravagant*, Paris, 1637, in-8.

(2) Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, 1627-28, 3 vol. in-8, fig. t. I, liv. III, p. 331. Bibliothèque Nationale, X. Y² 7050.

(3) Comme fera plus tard Anatole France, dans *L'Orme du Mail*.

(4) *La Galerie du Palais*, jouée en 1633.

(5) *La Galerie du Palais* (acte I, scène v).

LA GALERIE DU PALAIS EN 1639.

Voir pages 48 et 53.

ces livres de la mode (1). Les dimensions de la planche sont assez grandes pour permettre de distinguer les titres. Ce sont presque tous des livres à figures.

L'estampe de Bosse doit être une transcription à peu près exacte de la réalité. Les qualités de l'artiste, sa sincérité, sa conscience bien connues, autorisent à le croire. Il est donc permis de tenir ce document pour une source de renseignements à ne pas négliger, surtout en l'absence d'indications plus positives et plus détaillées.

Dans cette boutique de libraire du XVIIe siècle, on peut lire sur de grandes pancartes ou sur le bois des rayons :

Vésale, Biblia Sacra, Œuvres de Godeau, Plutarque, Arétin, Boccace, Clitophon et Lusiphe (2), *Cicéron, Les Tableaux de Philostrate, Le Moyen de parvenir, Rabelais, Polexandre, L'Aminta, L'Astrée de M. d'Urfé, L'Ariane de M. Desmarets, Machiavel, Sénèque, Histoire d'Espagne, Guichardin, Pays-Bas, Histoire de France.*

Le comptoir est encombré de volumes empilés. Il reste tout juste assez de place pour qu'une « belle librairesse » (3) puisse entr'ouvrir devant un élégant cavalier un livre intitulé : *La Mariane.*

Comme il ne peut s'agir que de *La Mariamne* (4) de Tristan l'Hermite, publiée en 1637, les publicistes ou biographes qui se sont occupés de l'estampe de *La Galerie du Palais* ont admis qu'elle avait dû être composée et gravée en cette même année 1637 (5). Cependant, cette date est discutable. Comment

(1) Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes. Œuvres d'Abr. Bosse. Ed. 30 a.

(2) Le vrai titre est : *Clitophon et Leucipe.*

(3) Voir Berthold, *La Ville de Paris en vers burlesques,* Paris, 1655, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q 163), p. 8.

(4) C'est l'orthographe généralement adoptée.

(5) Voir *Magasin Pittoresque,* 1852, n^os de novembre et décembre.

expliquer qu'en 1637, parmi les dernières nouveautés du temps ne figure pas *Le Cid?* Bien qu'alors le succès de Tristan ait balancé celui de Corneille (1), *Le Cid* fit trop de bruit pour qu'un dessinateur d'actualités ait pu ignorer ce qui occupait tout Paris. Faut-il songer à quelque motif commercial en raison du fait que l'un des livres fut publié chez Courbé avec un frontispice de Bosse, et l'autre chez Targa, avec une planche signée du monogramme de Michel Lasne? Mais les deux libraires étaient associés pour jouir en commun des droits conférés par privilège à l'éditeur du *Cid* et, d'autre part, il n'y a pas que des livres illustrés par Bosse dans la boutique de *La Galerie du Palais*. Il est donc probable que cette estampe n'a pas dû être éditée en 1637. Il faut ou reporter la date à 1636, ou l'avancer jusqu'en 1639.

En 1636, la présence de *La Mariamne* en évidence sur le comptoir se justifierait comme l'annonce d'une prochaine nouveauté de librairie, la pièce venant d'être jouée (2); en 1639, ce serait la consécration d'un succès persistant.

En 1636, l'absence du *Cid* est naturelle, puisque la première représentation date des derniers jours de l'année (3); en 1639, elle s'explique par la nécessité de ne pas risquer de nuire à la vente de la gravure en prenant parti contre le Cardinal.

D'autres raisons militent en faveur de l'adoption de la date de 1639 et, au premier chef, la présence des ouvrages de Desmarets et de Gomberville. Si l'*Ariane* et le *Polexandre* ont paru ou commencé de paraître en 1629 et 1632, les belles éditions, celles avec figures en taille-douce gravées par Bosse précisé-

(1) Dans les écrits de l'époque, on trouve souvent associés les noms des deux pièces. Dans le roman de Du Bail (longtemps attribué à tort à Clerville), *Le Gascon extravagant*, Paris, 1637, in-8, p. 418, les beaux esprits de Poitiers demandent « avez-vous lu *La Mariamne* et *Le Cid*? »

(2) Avant le Carnaval de 1636 (Bernardin, *Tristan l'Hermite*, Paris, 1895, in-8, p. 190).

(3) La date exacte n'est pas connue. (Voir G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, 1911, in-8, p. 423.)

ment, sont de 1637 et 1639. On peut d'ailleurs se demander s'il n'y a pas une pointe de satire dans la mise en vedette de *La Mariamne* de Tristan au milieu de ce décor de la Galerie du Palais, tout rempli de souvenirs d'une pièce de Corneille. L'artiste a pu penser que tous les yeux sauraient lire le titre qui manque au premier plan de son estampe.

Cette digression sur la date possible de la gravure de Bosse, qui représente l'une des plus importantes boutiques de librairie du XVIIe siècle, offre quelque intérêt. Il n'est pas indifférent de savoir à quelle année correspond un document qui révèle à la fois les livres en vogue et les goûts du public en fait d'images à un moment donné du XVIIe siècle. Qui feuilletterait, dans l'ordre de leur publication, les volumes empilés dans cette boutique, verrait se dérouler comme un raccourci de toute l'histoire de l'illustration des livres, en France, de 1600 à 1640. L'édition des *Tableaux de Philostrate*, mise en vente, ne peut être que celle de 1629; elle est ornée des mêmes planches que l'édition de 1614 et, si l'on s'en rapporte à la date du privilège, ces planches remontent à 1609. En tout cas, c'est d'après les compositions d'un des derniers artistes du XVIe siècle, Antoine Caron, que ces figures furent burinées par Thomas de Leu, Léonard Gaultier et Jaspar Isac. Les mêmes noms se lisent au bas des frontispices du *Sénèque* (1) et du *Plutarque* (2). Pour la *Biblia Sacra*, on peut hésiter entre la version de Diodati dont Bosse gravait alors le frontispice et le texte qui fut publié par Cramoisy en 1632, avec un frontispice anonyme, probablement d'importation flamande. Quant aux planches du Machiavel, du Boccace et de l'anatomie de Vésale, elles sont sans doute de provenance italienne. Avec les œuvres de d'Urfé, de Godeau, de Tristan, de Desmarets, apparaissent les signatures des dessi-

(1) Paris, 1604 et 1619, in-fol.
(2) Lyon, in-fol., 1624.

nateurs Daniel Rabel et Claude Vignon et des graveurs Lasne et Bosse. Enfin, dans la boutique de Courbé, on pourrait encore découvrir un livre paru depuis peu, la *Didon* de Scudéry, et sur le frontispice on lirait « Daret s. C. Le Brun. in. » (1).

A l'époque de l'estampe de Bosse, les galeries du Palais, du Palais Marchand, comme on disait, étaient encore dans la fraîche nouveauté de leur reconstruction récente. Les travaux de Salomon de Brosse avaient augmenté l'affluence des curieux et des oisifs qui, déjà au siècle précédent, avaient l'habitude de se mêler aux gens d'affaires et de justice dans ce grand centre de la vie commerciale de la capitale. L'aspect de ces galeries présentait à la fois quelque chose des boulevards d'aujourd'hui et des souks des villes orientales. Les plaideurs, si nombreux alors, y passaient et repassaient, et le Tout-Paris du temps y défilait soit par nécessité, soit par plaisir (2). Aussi les libraires qui, depuis le XVe siècle, étaient installés au Palais sollicitèrent-ils instamment, après l'incendie de 1618, qu'on leur permît d'y continuer leur commerce, nonobstant les ordonnances les confinant dans le quartier de l'Université (3). Ceux qui purent alléguer des droits d'occupation antérieure obtinrent l'autorisation désirée. D'autres l'achetèrent ou réussirent à s'en passer. De fait, on trouvait des libraires partout au Palais, dans la Galerie des Merciers, la Galerie des Prisonniers, la Galerie Neuve, la Grand'Salle, la Grand'Chambre, sur les degrés du Palais, devant, derrière, en face, et jusque sur ce perron de la Sainte-Chapelle où Boileau placera plus tard la bataille du *Lutrin,*

« ...Étalant bons et méchants écrits,
« Ils vendent au passant des auteurs à tous prix »,

(1) Paris, 1637, in-4. (Voir Bibliothèque de l'Institut, Q 149 G.)

(2) On y vendait toutes sortes de choses et le public y affluait aussi bien de nuit que de jour. En 1639, la Compagnie du Saint-Sacrement obtint la fermeture des Galeries après minuit.

(3) Arrêt du 9 mai 1620. (Voir *Collection Anisson,* Ms. 22119, pièce n° 12 *bis.*)

et ils débitent livres d'histoire ou de fables, romans ou tragédies, « en plus grande quantité qu'en tout le reste de la terre », dit un contemporain (1).

Tous ces livres s'empilaient en des boutiques étroites, sans porte ni fenêtre, où l'on ne pénétrait que par le comptoir. Seule la boutique de Courbé faisait exception : située à l'angle nord-ouest de la Galerie des Merciers, elle avait une issue par derrière s'ouvrant sur une galerie transversale. Ce détail topographique, relevé sur le terrier de ce quartier de Paris, a son importance. Il a permis de constater que l'estampe de Bosse qui précisément figure la boutique en question, est une gravure renversée qu'il faut redresser en la regardant dans un miroir.

A peu de distance de Courbé étaient installés d'autres grands éditeurs de livres à figures : Luyne et Rocolet dans la Galerie des Prisonniers, Sommaville (2) et Richer dans celle des Merciers, appelée aussi « Petite Salle ». Richer faisait presque vis-à-vis à Courbé. C'est très probablement sa boutique que l'on voit sur la gravure de L. Spirinx, placée en tête de *La Galerie du Palais* dans l'édition du *Théâtre de P. Corneille* de 1660 (3). D'autres libraires, et non des moindres, comme Cramoisy et Billaine, occupaient des boutiques plus petites encore, serrées autour des piliers de la Grand'Salle. Mais cette exiguïté du local ne devait pas nuire à la prospérité du commerce, puisque Boileau regarde comme une preuve de succès,

> « Quand un livre, au Palais, se vend et se débite,
> « . . . . . .
> « Que Billaine l'étale au deuxième pilier. »
>
> (Satire IX, vers 227.)

(1) Note du Plan Gomboust (1652).

(2) Celui que Boileau appelle Rommaville.

(3) 3 vol. in-8 (Bibliothèque du Baron James de Rothschild). La gravure est médiocre et ne peut être rapprochée de celle de Bosse qu'à titre de document. Les cos-

Les libraires qui pouvaient mettre sur leurs livres cette adresse, si fréquente au XVIIe siècle « Au Palais », étaient au nombre d'une centaine environ. (Voir la liste de leurs noms et leurs enseignes insérée après la bibliographie.)

Tous ces éditeurs n'avaient guère, au Palais ou aux environs, qu'un simple étalage ; leurs véritables magasins et leurs domiciles particuliers se trouvaient ailleurs ; principalement dans la rue Saint-Jacques et les voies adjacentes. Les ordonnances royales (1) leur prescrivaient d'habiter ce quartier et les adresses relevées sur les titres des livres du XVIIe siècle prouvent que la règle comportait peu d'exceptions (2). A la fin du XVIe siècle, il y avait, dans la rue Saint-Jacques seulement, 71 libraires (3). Il est probable que ce nombre dut augmenter au cours du XVIIe siècle par suite du transport en 1582 du siège de la Confrérie des libraires et imprimeurs de l'église Saint-André des Arcs à l'église des Mathurins sise rue Saint-Jacques (4), et de l'établissement, en 1618, de la Chambre de la Communauté des Libraires dans une salle voisine de cette même église. D'autre part, il résulte de relevés statistiques que la première partie du XVIIe siècle fut la période de l'ancien régime où Paris compta le plus grand nombre de libraires. Leur concentration rue Saint-Jacques est attestée par les voyageurs et les romanciers. Un Anglais, Thomas Coryate, qui vint en France en 1608, dit dans la relation de son voyage :

tumes des personnages indiquent qu'elle a été faite à une époque postérieure à la publication de la première édition de la comédie de CORNEILLE.

(1) Voir SAUGRAIN, *Code de la Librairie*, Paris, 1744, in-8 (p. 99).

(2) Et dans ce cas, il s'agit généralement de libraires protestants comme CELLIER, VENDOSME.....

(3) Voir RENOUARD, *Imprimeurs parisiens, Libraires.....*, Paris, 1898, in-8, p. 408 et 409.

(4) Voir P. MELLOTTÉE, *Les transformations économiques de l'Imprimerie sous l'ancien Régime*, Châteauroux, 1905, in-8 (2e partie, chap. III). La cotisation annuelle de chaque membre fut de 24 sols parisis jusqu'en 1671. Le tableau d'autel fut exécuté vers 1630 par Claude VIGNON, le plus fécond des illustrateurs de livres de la première partie du XVIIe siècle.

« La rue Saint-Jacques est toute pleine de libraires dont « les boutiques sont abondamment fournies de livres (1). »

Comme c'était dans ces mêmes parages et souvent dans cette même rue Saint-Jacques que demeuraient aussi alors les marchands d'estampes, les imprimeurs en taille-douce et la plupart des graveurs, il serait très intéressant de posséder une représentation figurée du quartier. Elle permettrait de connaître l'horizon qu'avaient sous les yeux les artistes illustrateurs et de discerner quelle part de réalité se rencontre dans leurs compositions, quelles lignes, quelles visions ont inspiré leur imagination. Elle ferait entrevoir le cadre où les ouvriers du livre vivaient toute leur vie et même dormaient leur dernier sommeil puisque la rue comptait six cimetières. Mais parmi les nombreuses vues de Paris, gravées au XVIIe siècle par les Silvestre, Marot, Pérelle et d'autres, aucune n'évoque l'aspect de la rue Saint-Jacques. On sait, par les plans en perspective du Paris de 1615 ou de 1650, que cette voie était bordée de maisons étroites à deux ou trois étages, aux toits à pignon, alternant çà et là avec des toits en pente. On trouve, dans les ouvrages de Manesson-Mallet, des planches « figurant les principales églises du quartier » et c'est tout. Cependant, si l'on rapproche une gravure de Chauveau représentant un carrefour de Paris vers 1650 (2) et une vue de la rue aux Ours gravée par Lepautre en 1661 (3), on arrive à se figurer la rue Saint-Jacques du XVIIe siècle assez peu différente de ce qu'elle était encore en 1850, d'après les souvenirs de ceux qui ont connu cette rue étroite et sombre du vieux Paris. C'était pourtant alors une des grandes artères de la capitale, le chemin

(1) Voir *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. VI (1879) p. 29. Extrait traduit et annoté par Robert DE LASTEYRIE.

(2) Voir le frontispice du livre de BERTHOD, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, 1655, in-4, planche signée « F. C. in. ».

(3) Voir E. BOURGEOIS, *Le Grand Siècle*, Paris, 1896, in-4, p. 209.

ordinaire des entrées et des départs de souverains (1). Au printemps de 1617, on y vit passer Marie de Médicis partant pour son premier exil. En décembre 1628, on y fêta Louis XIII revenant vainqueur de La Rochelle. Ce jour-là, « il pleuvait, dit un contemporain (2), mais la réception fut magnifique ». Les habitants de la rue Saint-Jacques s'étaient mis en grands frais de pavois et décorations : huit arcs de triomphe s'échelonnaient entre la porte des Fossés Saint-Jacques et le petit Châtelet, et ce décor de carton a été soigneusement fixé pour la postérité dans un de ces livres de réceptions de souverains qui sont parmi les plus somptueusement illustrés du XVIIe siècle (3). Même les jours ordinaires, la rue Saint-Jacques ne laissait pas d'être fort animée. Sorel, dans un de ses livres (4), dépeint ce qui passe devant la boutique d'un libraire (5) « qui faisoit imprimer force romans », et il montre « une vendeuse de salade » bousculant « une crieuse de poires cuites », tandis qu'à quelque distance on distribue « aux gueux » une « escuelée de potage ». Les habitants avaient la distraction des fêtes de confréries et des solennités religieuses fort nombreuses dans une rue où l'on comptait six églises, sans parler des chapelles. A cela s'ajoutait le va-et-vient du peuple d'écoliers disséminé dans les collèges voisins et celui de toute la bande d'irréguliers attirés par les franchises du territoire de la Commanderie de Saint-Jean de Latran, double motif d'agitation, de rixes et de querelles. Puis il y avait aussi

(1) « La première fois que le pape viendra à Paris, écrit Guy PATIN, j'irai exprès jusqu'à la rue Saint-Jacques, au-devant de luy, où je l'attendray chez un libraire en lisant quelque livre » GUY PATIN (lettres choisies).

(2) Mention du registre de Christofle PETIT, citée dans le *Dictionnaire de Jal*.

(3) Voir J. B. MACHAUD, *Éloges et discours sur la triomphante réception du Roy en sa ville de Paris après la réduction de La Rochelle.....*, Paris. in-fol., 1629, avec 16 planches dessinées par A. BOSSE et gravées par M. TAVERNIER et P. FIRENS (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(4) *Le Berger extravagant*, Paris, 1627-28, 3 vol. in-8, fig. (liv. III, p. 331 et suiv.).

(5) Probablement Toussaint DU BRAY, *Aux Épics Meurs*.

sans doute une part de mouvement apportée par la présence des ouvriers occupés à des remaniements de voirie et aux grands travaux du voisinage, la construction du Luxembourg et celle de la Sorbonne.

Le Palais, la rue Saint-Jacques, tels étaient les grands centres du commerce de la librairie au XVIIe siècle. On pouvait bien encore trouver à acheter des livres et même des livres à figures sur les « Tréteaux du Pont-Neuf », où se vendaient les volumes « imparfaits et dérobés » (1). Mais, sauf dans le cas de vol, c'était marchandise médiocre à illustrations sans valeur artistique. En 1649 (2), par arrêt du Parlement, et malgré les protestations des « valets de pied du roi » qui vendaient le droit de tenir ces boutiques volantes, le Pont-Neuf fut débarrassé — provisoirement — de ses occupants.

En province, il y avait généralement dans toute ville importante, comme à Paris, une ou deux rues réservées exclusivement aux libraires (3) et, en plus dans les grandes villes, à Rouen, Dijon, par exemple, des places pour des étalages accordées soit dans l'enceinte, soit aux alentours des palais de justice. Cependant, à en juger par les correspondances du temps, les bibliophiles se passaient de ces intermédiaires et avaient à Paris leurs fournisseurs attitrés. Les lettres de Peiresc sont pleines d'allusions aux envois de livres et de gravures que lui faisaient Buon et Tavernier. Balzac en usait de même avec le libraire Camusat (4).

D'ailleurs, et c'est là un fait à noter comme une des caractéris-

(1) Lettre de Guy PATIN du 17 septembre 1649.

(2) Voir SAUGRAIN, *Code de la Librairie*, Paris, 1744, in-8, p. 110. Voir aussi *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris*, 1891, p. 145, communication faite par M. OMONT.

(3) A Lyon, rue Mercière; à Dijon, rue Saint-Jean; à Rouen, rue des Juifs.

(4) *Lettres familières de Monsieur de Balzac à Monsieur Chapelain*, Paris, 1656, in-8. Voir en particulier la lettre du 29 novembre 1636 (p. 85) où BALZAC écrit : « il faut qu'il (CAMUSAT) soit notre PLANTIN ». BALZAC fut au contraire très mécontent de l'éditeur ROCOLET.

tiques de la première partie du XVIIe siècle, l'examen des volumes publiés alors en province montre que, si l'on imprime toujours des livres en dehors de Paris, on y édite de moins en moins de livres à figures, même à Lyon qui avait été au XVIe siècle la vraie capitale du livre illustré français. L'explication doit sans doute en être cherchée en partie dans les changements des circonstances économiques (1), mais en partie aussi dans le grand mouvement de centralisation qui détourne vers Paris toute la vie intellectuelle de la nation et qui déjà est nettement dessiné à la majorité de Louis XIV (2).

Les libraires de Paris ne vendaient pas tous le même genre de livres. L'usage avait créé parmi eux certaines spécialités. D'autres résultaient de l'octroi de privilèges généraux ; d'autres des différences d'opinions religieuses, d'autres peut-être de considérations de fortunes.

Quelles qu'en soient les causes, des traditions s'étaient créées et, dans son livre d'adresses paru en 1673, Pradel (3) ne fait que consigner un état de choses datant de loin quand il envoie chercher les livres de jardinage chez Sercy ou les livres d'Heures chez Muguet. Il suffit de grouper de certaines façons les livres antérieurs à 1660 pour faire des constatations semblables. Voulait-on des livres protestants ? il fallait s'adresser à Cellier ou à Vendosme ; des livres jansénistes ? à Despretz, Roulland, Savreux ou Le Petit. Préférerait-on lire les écrits des Jésuites ?

(1) L'établissement de la douane de Vienne, en 1595, si préjudiciable au commerce de Lyon, ne peut avoir eu d'influence que par répercussion, puisque, par arrêt du Conseil du Roy de septembre 1587, les livres jouissaient du droit de libre circulation dans tout le royaume.

(2) On peut aussi remarquer qu'en ce qui concerne les livres, la création de censeurs royaux en résidence à Paris ne fut pas sans doute étrangère à l'importance que prit la production parisienne comparativement à celle de la province, à partir de 1625 environ.

(3) Voir PRADEL (A. DU), *Les Adresses de la Ville de Paris avec le Trésor des Almanachs...*, Paris, 1691, in-8.

on les trouvait chez Cramoisy, Bénard... Cherchait-on un roman, une pièce de théâtre? on avait le choix entre Du Bray, Quinet, Rocolet et Courbé. — Désirait-on seulement un « bon livre »? on devait le demander à Camusat qui, au dire même d'un de ses confrères (1), n'en imprimait que de cette qualité.

Ces diverses catégories de livres comportaient ou pouvaient comporter des gravures. Aucun éditeur ne semble avoir eu pour spécialité de ne vendre que des livres à figures. Tous, plus ou moins, avaient à se préoccuper de la question d'illustration et se trouvaient par là en rapports constants avec dessinateurs et graveurs.

Ces relations, qui se renforçaient souvent de liens de parenté et de parrainage, amènent à dire un mot de quelques-uns de ces grands seigneurs de la librairie qui se nommaient Courbé, Cramoisy, Langlois ou Le Petit, et de donner une liste approximative de leurs collègues de moindre importance. Leurs noms ne sont pas sans intérêt, car du fait qu'un livre à figures se vend chez tel ou tel d'entre eux, on peut, si les illustrations sont anonymes, hasarder l'attribution de ces planches aux artistes qui d'ordinaire travaillaient pour ce libraire (2).

Vers le milieu de la rue Saint-Jacques, à droite en descendant vers la Seine, était établi Sébastien Cramoisy (1596-1662). C'était « le roi de la rue Saint-Jacques », d'après Guy Patin. Ce petit-fils, neveu et successeur des Nivelle, les « libraires et imprimeurs de la Sainte-Union », garda toujours des attaches

(1) Voir Jean DE LA CAILLE. *Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie*, Paris, 1689, in-4 (liste des libraires reçus en 1621). L'appréciation de LA CAILLE sur CAMUSAT est confirmée dans BAILLET, *Jugements des Savants sur les principaux jugements des Auteurs*, Paris, 1722, in-4, t. I, p. 170.

(2) Il n'y a rien d'absolu; à la même époque, Léonard GAULTIER donne des frontispices aux libraires les plus divers; de même BOSSE grave, à la date de 1639, des planches aussi bien pour COURBÉ que pour GUILLEMOT ou LEGRAS, et DARET pour QUINET comme pour COURBÉ.

étroites avec le parti ultramontain. Il fut libraire des Jésuites en 1622, imprimeur du roi en 1632 et directeur de l'Imprimerie Royale de 1640 à 1660. Nommé échevin de Paris de 1642 à 1643, il fit partie de la délégation de la ville chargée de prêter serment au petit Louis XIV, et il figure à ce titre dans la représentation de cette cérémonie qui sert de frontispice au livre des *Ordonnances Royaux*, publié à Paris en 1644 (1). Ses traits sont aussi conservés par une gravure de Rousselet.

Il n'était pas rare du reste qu'un libraire, ainsi qu'un prince ou un financier, fît faire son portrait par le peintre à la mode; ainsi Vitré par Philippe de Champaigne, et Langlois par Van Dyck. Langlois dit Chiartres (?-1648) ne s'installa comme libraire à Paris « aux Colonnes d'Hercule » qu'après avoir beaucoup voyagé en Italie et aussi en Angleterre où il se fit particulièrement apprécier par Charles Ier. Dans le portrait de ce libraire peint par Claude Vignon et gravé par Mariette, on le voit un luth à la main. C'était en effet un grand amateur de toute espèce d'art. Il fit un grand commerce d'estampes et de livres à figures. Il était en correspondance avec Cl. Mellan et ne fut peut-être pas étranger au retour de cet artiste en France. D'autre part, il semble bien que ce soit lui qui ait attiré à Paris les graveurs Collignon et Della Bella. Son nom se rattache encore d'une autre manière à l'histoire de l'illustration en France. Après sa mort, sa veuve épousa l'un de ses apprentis nommé Mariette et devint par la suite la grand'mère de l'auteur de l'Abecedario.

Ces mariages de veuves de libraires avec des apprentis étaient fréquents à cause des avantages professionnels. (Ils per-

(1) C'est précisément la durée de cet échevinage qui a permis de fixer la date de la cérémonie et celle de l'exécution de la belle planche de MELLAN. (Voir MONTAIGLON, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Mellan*, Abbeville, 1856 et *Les Ordonnances royaux*, Paris, 1644, in-fol.

mettaient à l'un des conjoints de devenir libraire et à l'autre de conserver la librairie.) C'est par une union de ce genre avec la veuve de Lamy, que s'établit, à l'enseigne du « Grand César », L. Billaine. Cet éditeur, fils lui-même d'un éditeur important, eut de nombreux comptoirs à l'étranger et en particulier à Rome (1). Avant lui, d'autres libraires avaient déjà suivi l'exemple de Pacart et de Cramoisy qui, en 1621, au dire de Peiresc, étaient les seuls faisant du « trafic hors du royaume » (2).

Le libraire Berthier, avant de venir à Paris, avait dirigé à Madrid la succursale d'un éditeur de Lyon et, sous ce couvert, il y avait été l'agent plus ou moins secret de Richelieu (3) qui le rappela au moment de la déclaration de guerre (1635). C'est lui qui publia, en 1660, l'*Histoire du Cardinal*, écrite par Aubery, mais seulement après avoir pris la précaution de s'assurer de l'approbation préalable de la reine Anne d'Autriche.

C'était prudent; en effet, si on ne brûlait plus les libraires comme au siècle précédent, on les emprisonnait encore. Despretz, qui fut libraire de 1654 à 1680, à l'enseigne de Saint Prosper, venait, quoique « imprimeur du Roy », d'être conduit à la Bastille pour avoir mis en vente *Les Provinciales* et il devait y revenir en 1662, toujours comme suspect de jansénisme (4). (Il avait succédé dans sa boutique de la rue Saint-Jacques à Savreux qui mourut à Port-Royal en 1669.)

De même, et toujours sous la même inculpation (5), fut incarcéré au Châtelet le libraire Pierre Le Petit (1617-1686). Sa

(1) Voir J. de la Caille, *Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie*, Paris, 1689, in-4, p. 260.

(2) Voir Documents inédits, *Lettres de Peiresc*, Paris, 1898, in-4, t. VII, p. 457 et 458. Lettre du 4 mai 1621.

(3) Voir J. de la Caille, *Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie...*, p. 285.

(4) Voir Le Preux, *Gallia Typographica*, série parisienne, t. I, Paris, 1911, in-8, p. 201 et 202, et une lettre de Guy Patin à Ch. Spon datée du 14 juin 1657.

(5) Voir Le Preux, *Gallia Typographica*, t. I, p. 331.

femme était, par sa mère, parente du graveur de Courbes et fille du libraire Camusat. C'est dans la boutique de ce dernier « A la Toison d'Or », que se seraient tenues les premières réunions de l'Académie française (1). En tous cas, il en fut le premier imprimeur et, à sa mort, le titre passa à son gendre Le Petit, installé, à partir de 1648, à l'enseigne de la « Croix d'Or » (2). Le patronage des académiciens sauva de la ruine la famille de Camusat et fut probablement cause de la grande fortune amassée par Le Petit qui laissa plus de 300 000 livres (3). (La liste des autres libraires de la rue Saint-Jacques est donnée à la fin de ce volume, avec l'indication de la plupart de leurs enseignes (4).)

A en juger d'après les quelques renseignements que l'on possède sur la vie et les personnes des principaux éditeurs, il semble bien que, dans la première moitié du XVIIe siècle, le commerce de la librairie, à Paris tout au moins, ait été très prospère. Le fait que les libraires s'enrichissaient peut indiquer, soit qu'ils vendaient beaucoup de livres, soit qu'ils les vendaient fort cher, soit peut-être l'un et l'autre. Quel était donc le prix moyen du livre à cette époque? Quelle majoration pouvait apporter l'addition d'une planche gravée ou quelle différence de valeur y avait-il entre l'édition avec figures et l'édition sans figures d'un même ouvrage?

On trouve, sur les pages annexes de certains livres du XVIIe siècle, le catalogue de l'éditeur avec prix marqués, mais rien

(1) Voir *Magasin Pittoresque*, n^os de novembre et décembre 1852.

(2) Voir Paul DELALAIN, *Les libraires et imprimeurs de l'Académie Française de 1634 à 1793*, Paris, 1907, in-8.

(3) Voir *Collection Anisson*. Fonds Français. Ms n° 22071, pièce 176.

(4) Celles-ci ne permettent pas, comme on pourrait le croire, de repérer la situation des libraires. « Elles se pendent, dit-on dans un procès du temps, au-dessous de celles qu'ils trouvent aux Maisons où ils vont demeurer. » Procès entre le graveur J. SAUVÉ et le libraire S. Huré (LE PREUX, *Gallia Typographica*, I, p. 275 et 276.)

n'indique s'il s'agit de livres illustrés ou d'autres. On voit quelquefois sur les gardes de quelques exemplaires particuliers une note manuscrite mentionnant le prix d'achat. On relève dans les correspondances du temps des réflexions de ce genre :

« Ne pouvant vendre votre *Argenis* plus de deux escus, il ne sauverait pas le reste des frais de l'édition... (1). »

ou :

« Je suis honteux de vous demander ces prix excessifs... (30 livres pour un *Saint Basile* acheté chez Sonnius) (2). »

Mais ce sont là renseignements trop vagues et trop imprécis pour qu'on en puisse tirer, avec quelque chance d'exactitude, des données sur la valeur marchande du livre et en particulier du livre à figures. Y parviendrait-on, qu'il serait encore très difficile d'apprécier ce qu'une telle valeur pourrait représenter aujourd'hui (3).

Il y a du moins un document qui permet de présumer que les bénéfices des libraires devaient être en général fort importants. C'est une pièce de la collection Anisson (4) relative au renouvellement, en 1615, du privilège accordé, pour la vente des *Usages du Concile de Trente*. A ce moment, la Communauté des libraires de l'Université offrit au clergé, « pour le bien public », de faire un rabais sensible sur les prix établis par les libraires privilégiés. Par exemple, disaient-ils, le psautier revient à 5 livres 9 sols, on le vend 9 livres, nous le vendrons 6 livres 10 sols. Les propositions furent faites devant notaires avec rédaction d'un tableau comparatif des prix des libraires en concur-

(1) Voir *Lettres de Peiresc*, t. VII, p. 459 (lettre du 4 mai 1621).

(2) Voir *Lettres de Peiresc*, t. I, p. 817 (lettre de mars 1627). Voir aussi les *Lettres de Guy Patin*, édition du Dr Priaire, Paris, 1907, in-8.

(3) M. Mariejol, dans le volume de l'*Histoire de France* de Lavisse, consacré à la première partie du XVIIe siècle, fait remarquer la presque impossibilité de semblables évaluations (t. VI, vol. II, p. 2, note).

(4) *Collection Anisson*, F. Fr. Ms., n° 22071, pièce 53.

rence. Il est intéressant de reproduire ici quelques lignes de ce tableau, parce qu'il s'agit de livres à figures :

État de la vente des Usages du Saint-Concile de Trente, qui se faict journellement par Claude Chappelet, Michel Sonnius et consors de l'Ancienne Société.

	liv.	sols.	d.
Breviarium fol. cuivre . . .	18		
Idem, fol. bois.	15		
Breviarium in-quarto cuivre.	8		
Idem, bois	6		
Breviarium octavo, 2 volumes cuivre	7		
Idem, bois	5	10	
Breviarium octavo, 1 volume cuivre.	4		
Idem, bois	3	5	
Breviarium in-16, 2 volumes, grandes lettres cuivre.	4		
Idem, bois	3		
Breviarium in-16, 2 volumes, petites lettres cuivre.	4		
Idem, bois	3		
Breviarium in-16, 1 volume, grandes lettres cuivre.	2	10	
Idem, bois	2		
Breviarium in-16, 1 volume, petites lettres cuivre.	2	10	
Idem, bois	2		
Missale fol. cuivre.	9		
Idem, bois	7		
. . . . .			
. . . . .			
Diurnale octavo, cuivre. . .	2	5	
Idem, bois	1	15	
. . . . .			
. . . . .			
Diurnale in-32, cuivre . . .	1		
Idem, bois		14	

En suit le Prix qu'en veut faire la Communauté à l'advenir, le tout pour le bien public.

	liv.	sols	d.
Breviarium fol. cuivre . . .	10		
Idem, bois	8		
Breviarium in-quarto cuivre	5		
Idem, bois	4		
Breviarium cuivre.	3	10	
Idem, bois	2	15	
Breviarium cuivre.	1	15	
Idem, bois	1	10	
Breviarium cuivre.	1	15	
Idem, bois	1	10	
Breviarium cuivre. . . .	1	15	
Idem, bois	1	10	
Breviarium cuivre.	1	10	
Idem, bois.	1		
Breviarium cuivre.	1	5	
Idem, bois	1		
Missale cuivre.	4	10	
Idem, bois	3	10	
. . . . .			
. . . . .			
Diurnale cuivre.	1	7	6
Idem, bois	1	2	6
. . . . .			
. . . . .			
Diurnale		10	
Idem, bois		8	

On voit, d'après ce tableau comparatif, que le rabais offert était presque de 50 p. 100. Cependant, il ne fut pas tenu compte de ces propositions et l'ancien privilège fut renouvelé pour trente ans. Ce document établit que, durant les cinquante premières années du XVIIe siècle, les prix des livres liturgiques ne subirent probablement pas de variations et que les écarts entre les éditions à figures sur cuivre, et celles à illustrations sur bois variaient, suivant les formats, entre 15 et 25 p. 100.

En ce qui concerne les ouvrages profanes, les prix ne pouvaient avoir évidemment rien de fixe et devaient dépendre d'éléments très divers, tels que valeur du manuscrit, notoriété de l'auteur, qualité des illustrations, frais d'édition... Ils s'élevaient aussi ou s'abaissaient suivant le jeu de l'offre et de la demande. « Quand nous demandons quelques livres, écrit l'un des frères Du Puy à Peiresc, on s'imagine que ce soyent merveilles (1). » Il semble pourtant que l'on connaisse les deux limites extrêmes de ces prix, limites rarement dépassées : 10 sols et 25 livres.

Dix sols, parce que la *Muse historique* du 20 juillet 1657 annonce un livret d'opéra publié chez Ballard

> qui doit être la de tous
> Car on ne le vend que dix sous (2),

vingt-cinq livres, parce que c'était là le prix, d'après les *Mémoires* de Marolles (3), d'un des volumes le plus richement illustrés du XVIIe siècle, de *La Pucelle* de Chapelain édition in-folio, sur grand papier.

Les prix des livres auraient subi une hausse sensible vers 1650, à en croire les indications d'un curieux mémoire dressé,

(1) *Lettres de Peiresc*, t. I (p. 817).

(2) Voir Édouard FOURNIER, réédition du *Livre commode*. Paris, 1878, 2 vol. in-12, t. I (p. 31).

(3) MAROLLES, *Mémoires*... Paris, 1656, in-folio.

en 1694, à propos d'une contestation entre les libraires de Lyon et ceux de Paris (1). On y trouve ces lignes caractéristiques :

« Au commencement du siècle et environ jusqu'au milieu, les livres étaient presque de moitié moins chers qu'ils ne sont à présent, mais il est vrai aussi que les libraires gagnaient plus en donnant des in-folio à huit francs que maintenant en les vendant quinze... et cela entre autres causes parce que le nombre des acheteurs a diminué, les bibliothèques des communautés religieuses sont fournies maintenant, elles n'achètent plus, et les particuliers vendent leurs livres... »

Il peut y avoir quelque exagération dans les plaintes exposées dans ce Mémoire, cependant il y a une part de vérité dans son essai d'explication des causes de la crise de la librairie à la fin du XVIIe siècle. Le temps de la formation des grandes bibliothèques correspond à la période comprise entre 1600 et 1660. Les années de paix du règne de Henri IV avaient favorisé le goût de la lecture. A l'exemple de Montaigne, si amoureux de ses livres, chacun de ses admirateurs voulut avoir sa « librairie » petite ou grande. Puis les controverses religieuses, plus ardentes que jamais, nécessitèrent de longues recherches d'érudition : chaque parti eut besoin de s'armer de textes et de citations. Enfin la mode s'en mêla. Ce n'était pas en vain que la marquise de Rambouillet avait inculqué à toute la société ce goût, venu d'Italie, de conversations lettrées, savantes, précieuses si l'on veut, mais qui forçaient tous les causeurs à lire, et beaucoup. Tout grand seigneur se crut obligé de se composer une bibliothèque et parfois même d'y adjoindre une imprimerie. De cette tendance générale, résultèrent l'agrandissement de la Bibliothèque du Roi et la fondation de l'Imprimerie royale.

(1) Voir *Collection Anisson*, F. Fr. Ms. 22071, pièce n° 176. Ce manuscrit est plein de détails précieux sur la situation de la librairie française à la fin du XVIIe siècle. Il est regrettable de ne point posséder de document équivalent pour la période de 1600 à 1660.

Les plus grands acheteurs de livres, les vrais amateurs se comptaient parmi les gens de robe, clercs ou laïques, riches ou pauvres, quitte à ces derniers à ne faire leurs achats que le lundi ou le samedi, parce que ces jours-là les libraires avaient besoin de remplir leur bourse (1).

En 1644, parut, à Paris, un *Traicté des plus belles Bibliothèques publiques et particulières* (2). L'auteur, le Père Jacob, y donne à la fois des détails amusants et des renseignements importants. Il raconte que Richelieu aimait tant ses livres qu'il ordonna dans son testament de les essuyer tous les jours. Il dresse le relevé des bibliothèques d'au moins trois à quatre mille volumes qui existaient alors en France. Leur nombre s'élève à 300 environ, soit une centaine pour Paris, et le reste pour la Province. La répartition est intéressante à consulter (3); elle peut, jusqu'à un certain point, mesurer, pour l'époque, le degré de culture intellectuelle des diverses régions de la France (4).

Le Père Jacob cherche à expliquer la formation de ces bibliothèques. Il dit que l'on collectionne les livres pour leur contenu, leur reliure, leur rareté...; il ne parle pas des illustrations. Ce silence ne signifie pas que les amateurs manquaient. Si les belles images ne faisaient pas encore passer les mauvais livres, comme Grimm le reprochera à Eisen, on savait pourtant les apprécier. Naudet, le bibliothécaire de Mazarin, mentionne dans son *Avis*

(1) Lettre de Guy Patin.

(2) Paris, 1644, in-8 (Bibliothèque de M. Étienne Deville, n° 164).

(3) Paris, 94. — Environs, 5. — *Province :* Anjou, 5. — Auvergne, 5. — Béarn, 2. — Berry, 3. — Bourgogne, 9. — Bretagne, 5. — Champagne, 4. — Dauphiné, 9. — Guyenne, 4. — Languedoc, 22. — Lorraine, 2. — Lyonnais, 9. — Limousin, 1. — Maine, 1. — Marche, 1. — Normandie, 3. — Principauté d'Orange, 1. — Orléanais, 9. — Pays de Chartres et de Blois, 8. — Picardie, 7. — Poitou, 6. — Provence, 6. — Touraine, 3.

(4) Il faudrait rapprocher ces chiffres de ceux de la population des diverses provinces, vers le milieu du XVIIe siècle.

pour dresser une Bibliothèque (1) des livres d'Heures réputés sans prix « à cause de leurs figures et vignettes » (2).

Dans toutes les bibliothèques signalées par le Père Jacob, qu'elles appartiennent à un comte évêque ou à un premier président, au chancelier Séguier ou à quelque obscur provincial, il y avait, on peut le croire, on pourrait le prouver, un grand nombre de livres à figures. Quelle en était au juste la proportion? La question serait intéressante à élucider, et il serait aussi curieux d'en rapprocher les résultats divers de ceux que pourrait donner un examen de même nature portant sur la Bibliothèque du Roi composée, non plus seulement d'après des préférences personnelles, mais aussi, pour une grande part, au hasard des apports du dépôt légal, obligatoire depuis déjà près de 100 ans. Pour le moment, de pareils relevés sont à peu près impossibles. On ne possède encore aucune donnée de statistique précise sur la production de la librairie française au XVIIe siècle (3).

En l'absence de tous renseignements certains, il peut être permis de chercher par approximation à se rendre compte du nombre des livres à figures publiés en France de 1600 à 1660. D'après les indications du Catalogue de la Bibliothèque nationale (4), il y avait dans la Bibliothèque du Roi, vers 1650, un peu plus de 10.000 volumes et, aux environs de 1680, à peu

(1) Paris, 1644, in-8 (Bibliothèque de M. Étienne DEVILLE, n° 164).

(2) Il est vrai que c'est pour ajouter aussitôt « qu'on pourrait acheter des volumes plus utiles ».

(3) On n'est pas d'ailleurs beaucoup plus avancé pour la période présente puisque, d'après le *Journal général de la Librairie* (Bibliographie de la France, année 1911, 2e partie, p. 230), la production annuelle de livres en France est de 12 000 environ et que, dans une conférence faite le 26 février 1913, M. MOREL, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, estimait qu'il fallait réduire ce nombre de moitié pour approcher de la vérité.

(4) *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1897, in-8 (Introduction de Léopold DELISLE, p. IV).

près 35.000, (exactement 10.658 et 35.589 d'après les chiffres relevés par « le garde de la Bibliothèque », Nicolas Clément). L'apport de livres a donc été, dans ces 30 années, de 25.000 environ. Il faut en défalquer les volumes acquis à la suite d'un achat très important fait vers 1670. Mais on dépasse certainement le maximum, en évaluant à 15.000 les versements du dépôt légal durant cette période. Si l'on admet une production de même importance pour tout le cours du siècle, on obtient, pour les années de 1601 à 1660, un total de 30.000 livres pris en bloc, qui se réduit à 10.000 pour les livres à figures d'après la proportion de 1/3, actuellement la plus vraisemblable (1). D'autre part, le Père Jacob, dans la *Biliographia Gallica*, donne la liste des livres publiés en France en 1646. Il en cite 365, soit, en tenant compte de tous les oublis possibles, 500 au plus. En prenant ce chiffre pour la moyenne annuelle et en raisonnant comme précédemment, on arrive au même chiffre de 10.000 livres illustrés.

Il existe peut-être encore un autre moyen de se renseigner; on peut partir du nombre des graveurs qui exercèrent leur art en France à cette époque. Ce nombre est très voisin de 100. Leur œuvre se compose en moyenne de 500 pièces dans lesquelles les illustrations de livres entrent pour la moitié environ. En comptant 3 figures par volume, ce qui est fort admissible, on parvient à peu près au chiffre de 8.400, résultat peu différent du nombre de 10.000 précédemment obtenu.

Enfin, il y a eu, au XVIIe siècle, de nombreux amateurs qui ont parlé des livres illustrés. Combien en ont-ils signalé? Leurs chiffres ne supportent plus aucune comparaison avec les précédents. Le libraire Jean de La Caille, dans son *Histoire de l'Im-*

(1) Du moins d'après les appréciations des personnes que leurs fonctions rendent compétentes en la matière, car il n'existe pas de statistiques faites à ce point de vue. Pour le XVIIe siècle, les avis sont partagés; les uns croient à une proportion plus faible, les autres à une plus forte, en raison du plus grand nombre d'illettrés.

primerie en France cite en tout une vingtaine de livres à figures de 1600 à 1680, et l'Abbé de Marolles, le plus grand collectionneur de gravures du temps, en mentionne une cinquantaine au plus, tant dans ses Mémoires que dans les deux catalogues de ses collections (1). De même, dans l'inventaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture dressé en 1693 (2), on ne voit figurer que 29 livres à figures. Mais ces nombres si faibles s'expliquent par le fait que les livres cités présentent des illustrations d'une importance ou d'une valeur artistique exceptionnelles.

(1) MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes*. Paris, 1666, in-12; — *id.*, Paris, 1672, in-12.

(2) Voir A. FONTAINE, *Les Collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1910, in-8.

DEUXIÈME PARTIE

LES PROCÉDÉS D'ILLUSTRATION

I

LES PROCÉDÉS

Les procédés d'illustration en usage en France, entre 1600 et 1660, ne sont ni très nombreux, ni très variés. En mettant à part la miniature, toujours préférée comme le texte manuscrit, pour les recueils destinés aux grands personnages (1), l'art d'orner les livres de figures se réduit à l'emploi de la gravure sur bois et sur cuivre. On pourrait même dire que seuls existent le burin et l'eau-forte, tant l'illustration sur bois, si prospère au siècle précédent, diminue, et progressivement disparaît de toute publication un peu soignée. Cette substitution de la taille-douce aux figures sur bois constitue la distinction la plus frappante entre les livres français du XVIIe siècle et ceux du XVIe.

Vers l'an 1600, ce changement du mode d'illustration était, au point de vue matériel, la grande nouveauté de la librairie (2).

On avait bien publié en France quelques livres avec tailles-douces dès les premiers temps de l'invention de l'imprimerie,

(1) Ainsi, en 1641, *la Guirlande de Julie;* en 1647, *le Temple de la Gloire,* pour ANNE D'AUTRICHE ; en 1658, *l'Adonis* pour FOUQUET, etc.

(2) Même évolution en Allemagne. Voir R. MUTHER, *Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Früh-Renaissance,* Munich, 1884 in-4 (dernier chapitre).

comme par exemple à Lyon, en 1488, *Les saintes pérégrinations* de Breydenbach (1). Mais, en raison de facilités de tirage, peut-être aussi par affaire de goût et de mode, pendant tout le cours du XVIe siècle, l'illustration sur bois avait gardé les préférences des éditeurs et du public. Puis, sous une influence venue d'Italie, soit directement, soit indirectement, comme aussi par l'importation de livres et de gravures d'outre-monts, et par la culture qui résulta de la Renaissance, le goût français changea. Les défauts de la gravure sur bois firent oublier ses qualités. Le procédé fut réputé grossier, et, de plus en plus dédaigné, cet art tomba en désuétude.

Rien n'est plus révélateur de ce changement d'opinion que certains passages des plaidoyers prononcés en 1620, au cours du procès déjà cité, entre le graveur Melchior Tavernier et les libraires de Paris (2). On y trouve tout l'exposé et tout l'historique de la question.

A en croire le plaignant, c'est son père, Gabriel Tavernier, qui « a le premier apporté en ceste ville de Paris l'art de « graver, imprimer en taille-douce, s'y estant venu habituer en « l'an mil cinq cens soixante et treize. Il n'y avait lors personne « en ce Royaume qui eust cognoissance de cet art... »

Si Tavernier, dans son orgueil filial, exagère un peu, son assertion reste vraie dans l'ensemble. D'autres témoignages confirment le point essentiel : la date approximative de l'emploi de la gravure sur métal dans les livres français. En publiant, en 1648, le *Traité d'Architecture suivant Vitruve* de Julien Mauclerc, dont les planches avaient été gravées au siècle précédent par René Boyvin (3), l'éditeur, Pierre Daret, a souligné que ce qui rendait l'entreprise de Mauclerc « plus considérable »

(1) Voir L. ROSENTHAL, *La Gravure*. Paris, 1909, in-8 (p. 164), et G. DUPLESSIS, *Essai sur la gravure dans les livres*. Paris, 1879, in-8.

(2) *Collection Anisson*, Ms. n° 22 119 (pièces 12 et 13).

(3) RENÉ BOYVIN (1530-1598).

c'est que « c'était au commencement que cette taille fut introduite en France ». Or, la première des gravures de ce livre, le portrait de l'auteur, porte cette souscription : « parachevée d'être taillée au burin au mois de septembre 1566 » (1). C'est également aux environs de cette même date qu'apparurent, dans les livres de Lyon, des portraits sur cuivre. Enfin, en 1576, le procédé nouveau reçut en quelque sorte une consécration officielle. Pour la première fois on publia en France, avec des figures sur cuivre, un de ces livres de fêtes et de cérémonies que l'on avait l'habitude de faire paraître pour commémorer l'entrée d'un souverain dans une ville. C'est *La somptueuse et magnifique Entrée du Roy Henri III en la cité de Mantoue...* (Paris, 1576, in-4). On y trouve huit eaux-fortes ; le fait que la réception royale eut lieu à Mantoue pourrait faire croire à une importation d'estampes italiennes si les gravures n'étaient attribuées à Jean Rabel, chez qui le livre était en vente.

A partir de ce moment, la gravure sur bois est démodée ; on l'emploie encore pour quelques livres. On s'en sert toujours pour les fleurons et autres petits ornements typographiques ordinaires. Jusque vers 1615 et même au delà, certains livres illustrés contiennent à la fois des figures sur bois et des figures sur cuivre, tels *Les Antiquitez et choses plus remarquables de Paris* (Paris, 1608, in-12), 56 bois et 1 figure taille-douce, et l'*Histoire de la décadence de l'Empire grec* (Paris, 1612, in-fol.), 64 figures en taille-douce et 1 bois (2).

(1) En mentionnant ce portrait, Robert DUMESNIL (*Le Peintre-Graveur français*, t. VIII, p. 82) constate que la facture est dans le goût de BOYVIN ; il hésite pourtant sur l'attribution parce qu'il déchiffre comme signature les lettres « I. B. ». Mais dans la planche de l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Institut (in-fol. n° 97) on lit nettement (dans un petit cartouche) un monogramme que l'on peut interpréter comme signifiant « Boyvin fecit ». La différence de signature avec celle des autres planches « RB », s'expliquerait par le fait que BOYVIN a seulement gravé ce portrait, crayonné, dit le texte, par l'auteur lui-même.

(2) Bois qui, au dire de l'éditeur, « mérite d'être parangonné au plus délicat

Mais en somme, les faits montrent que, dans la France du XVIIe siècle, l'opinion générale était bien celle de l'avocat du procès de 1620 :

« Une pièce faicte par un maistre graveur imprimeur en taille-« douce vaut toujours six (1) fois plus qu'une pièce faicte par un « dominotier (2)... L'une est d'autant plus belle et agréable que « l'autre est difforme et désagréable (3). »

On s'explique ainsi pourquoi la gravure sur bois est réservée aux placards, aux livres populaires, aux éditions au rabais. Pourquoi aussi on ne trouve dans ces illustrations rien du charme des figures attribuées au petit Bernard (Bernard Salomon) ou de celles des livres d'heures du XVIe siècle. On ne les demandait qu'à des apprentis ou à des faiseurs d'images de profession, jamais à un maître. Si, par hasard, on rencontre un bois intéressant dans un livre du XVIIe siècle, on peut être presque sûr que cette gravure n'est pas nouvelle. Bien souvent, on retrouvera ailleurs un exemplaire de premier tirage remontant à cinquante ans en arrière (4).

Au XVIIe siècle, les véritables artistes semblent s'être détournés du procédé. Aucun des tailleurs de bois n'a laissé de nom dans l'Histoire ; aucun des graveurs renommés n'a cherché à pratiquer l'art des « imagers ». Il y a pourtant une exception : Chauveau, raconte Papillon dans son *Traité historique et pratique*

burin de la taille-douce et qu'on eût craint de mécontenter le public en préférant une autre taille à la sienne ».

(1) C'est à peu près ce que confirme le tableau comparatif de prix cité à la page 64 ci-dessus.

(2) C'est l'imprimeur sur bois. A la fin du XVIIe siècle, le métier sera devenu si mauvais qu'il devra se transformer en une industrie nouvelle et que le mot prendra un autre sens. Le dominotier sera le fabricant de papiers de tapisserie. (Voir PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. Paris, 1766, 2 vol. in-8.)

(3) *Collection Anisson*. Ms. 22119.

(4) Ainsi pour *la Bible* dite de Jean LE CLERC. Paris, 1614 et 1635, in-fol., dont les figures sont attribuées à Jean COUSIN et dont la première édition est du XVIe siècle.

de la gravure en bois (1), s'était essayé à graver sur buis ; le fait, ajoute-t-il, est peu connu (2), mais il ne dit pas s'il en reste trace dans l'œuvre de Chauveau. Or, en feuilletant l'ouvrage de Desmarest, *Les Délices de l'Esprit* (3), on remarque que le graveur s'est pour ainsi dire amusé à traduire parfois le même motif ornemental tour à tour sur cuivre et sur bois. Bien que ces planches ne soient pas signées, on peut sans doute les attribuer à Chauveau dont le monogramme se lit au bas des principales figures de ce livre (4). C'est bien le style de cet artiste avec ses qualités ordinaires, imagination, facilité. Toutefois, le rapprochement des genres d'illustration montre combien au XVIIe siècle on comprenait peu ce qui est le caractère propre de la gravure sur bois. Chauveau demande au bois la même précision, le même fini qu'au métal ; c'est méconnaître ce qui fait le charme de cette technique. L'art de tailler le bois est un art primesautier, un peu fruste, un peu grossier, mais plein de vie, fait pour traduire des idées vagues, des sentiments naïfs où « la passion parle toute pure ». Cet art était quelque chose d'incompatible avec l'esprit clair et précis, savant et raisonneur, des gens du XVIIe siècle.

A cet esprit, au contraire, convenait mieux que tout autre l'art de graver sur cuivre avec des contours nets, des lignes arrêtées, des effets étudiés. Cette sorte d'affinité intime explique le succès et la faveur des tailles-douces.

Ce qui semble spécialiser la gravure sur bois comme la gravure

(1) Paris, 1767, t. I, p. 300.

(2) PAPILLON était à même d'être bien renseigné : il avait épousé une des petites-filles de CHAUVEAU.

(3) Paris, 1658. In-fol. (Bibliothèque de l'Institut, R. 63 E^4.)

(4) Voir LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1850-1880, 5 vol. in-8. D'autre part l'Anglais EVELEYN dit que ces illustrations sont le chef-d'œuvre de CHAUVEAU, et sans doute il ne fait que traduire l'opinion des contemporains (*Sculptura or the history and art of chalcography and engraving in copper*. London, 1662, in-12, Bibliothèque Nationale, réserve V. 2319).

sur cuivre dans la traduction d'états d'esprit différents, c'est que leurs modes d'exécution sont pour ainsi dire l'inverse l'un de l'autre. Tout diffère : la matière travaillée, l'instrument employé, l'effet obtenu. Ici il s'agit de produire un relief, et là une intaille.

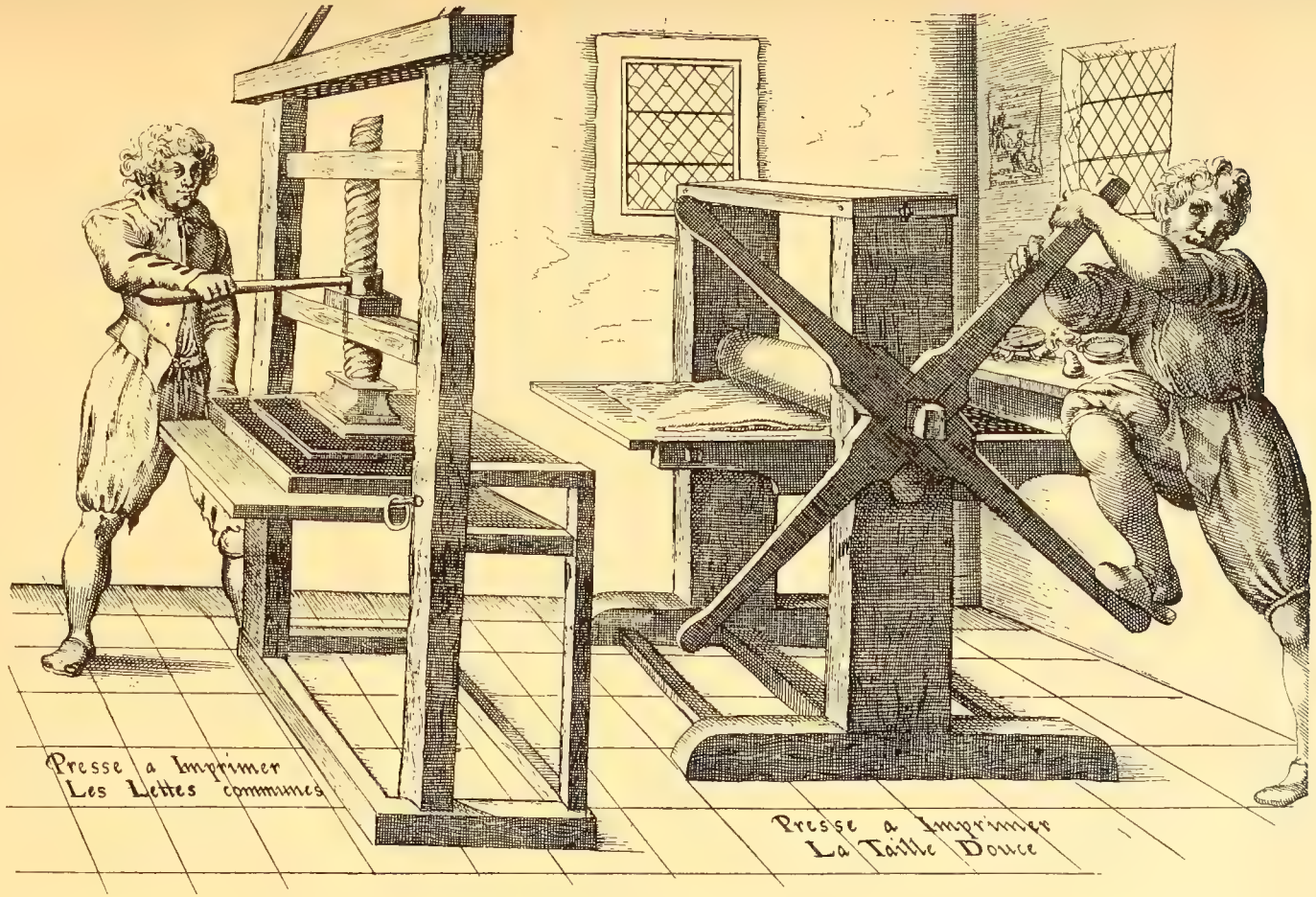
Pour connaître en détail les opérations diverses que comportait chacun des procédés d'illustration en usage au XVIIe siècle, il faut revenir encore au procès de 1620. A propos des dominotiers, on y décrit « la pièce de bois de poirier, ou de bouïs applanie sur laquelle ils collent le dessin de la figure qu'ils veulent tailler », le « petit couteau » qui est leur principal outil et leurs « presses de tout semblables à celles des Imprimeurs en lettres communes, hors les timpans qui sont plus grands » (1).

Cette grandeur des tympans était chose essentielle afin de prévenir toute concurrence possible entre les diverses catégories d'imprimeurs. La législation du temps l'exigeait (2) et les statuts de la Communauté des libraires, par l'article 71, prescrivaient des visites domiciliaires pour s'assurer que les presses sont « bien garnies de grands tympans propres à imprimer histoires et planches sans aulcunes lettres » (3). L'interdiction paraît peu de chose en soi : pourtant elle peut s'ajouter aux causes diverses qui alors contribuèrent à l'abandon de l'illustration sur bois. C'était précisément la similitude de l'impression des gravures de ce genre avec l'impression typographique qui en avait favorisé le développement. En intercalant dans la forme les bois parmi les caractères, on tirait tout à la fois, texte et images. Avec l'emploi des figures sur cuivre, au contraire, il fallait de nécessité deux tirages (témoins d'une part les blancs ménagés dans certains livres et qui, pour une cause ou une autre, sont restés dépourvus de la

(1) *Collection Anisson.* Ms. 22119 (pièce 13).

(2) Lettres patentes du 18 janvier 1600, citées dans les documents annexes de la pièce 13 du Ms. 22119 de la *Collection Anisson.*

(3) Cité dans le plaidoyer de l'avocat général SERVIN (Procès TAVERNIER, *Collection Anisson.* Ms. 22119, pièce 12).



PRESSES A IMPRIMER EN 1620.

GRAVURE ANONYME (Pièce du Procès Tavernier.)

(Bibliothèque Nationale. — Département des Manuscrits. F. Fr. Ms 22.119.)

Voir page 79.

gravure prévue, et témoins d'autre part les nombreux volumes où les illustrations se présentent sur planches distinctes insérées entre les feuillets paginés). Mais ce désavantage n'en fut plus un, du jour où, pour publier un livre orné de figures sur bois, il fallut passer par deux sortes d'imprimeurs.

La presse à imprimer en taille-douce présente des dispositions qui n'ont plus rien de commun avec la presse typographique. Dans les plaidoyers de 1620, après avoir parlé, pour expliquer la production des images en taille-douce, de la planche gravée (ici « un morceau de cuivre battu forgé et applani » incisé avec « une pointe ou poinçon » ou avec un « burin d'acier »), et avoir raconté qu'il faut l'enduire d'une encre « faite de lie de vin pur bruslée et après broyée avec de l'huile de noix ainsi bruslée en forme de verni », l'avocat décrit minutieusement la presse en usage. Il explique que cette machine se compose de diverses pièces de bois assemblées : « table », « rouleau », « moulinet », « jumelles », « chapiteau »... rien n'est oublié. On sent que le graveur Tavernier a documenté son défenseur jusque dans les plus petits détails.

Mais il y a mieux encore que toutes ces descriptions. Parmi les pièces à conviction versées aux débats de cet intéressant procès, se trouvaient des estampes, et l'une d'elles — une seule — figure encore au nombre des débris conservés (1). On y voit, côte à côte, dans un atelier, les deux espèces de presses en usage : celle à vis pour l'impression « des lettres communes » et des gravures sur bois et celle à roue à quatre bras pour tirer « les tailles-douces ». Deux jeunes gens, en négligé Louis XIII, expliquent la façon de manœuvrer. Dans un coin, sur une tablette sont groupés les outils ordinaires, et, dans le fond de la pièce, une gravure est pendue au mur. Est-ce l'image de saint

(1) *Collection Anisson.* Ms. 22119 (pièces 12 et 13).

Jean-Porte-Latine, patron des imprimeurs? Ce serait conforme à une habitude généralement observée. Mais, si l'on peut distinguer quelque chose dans le dessin confus de cette image, c'est une femme, l'Église, aux genoux d'un pape. Cette légère pointe satirique dans une pièce toute de circonstance et de caractère démonstratif, paraît dénoter un artiste protestant. De fait, tout indique que le document sort de l'atelier de Melchior Tavernier. Est-ce lui le graveur? Ne serait-ce pas plutôt son meilleur élève et apprenti, Abraham Bosse, tout jeune alors? A y regarder de près, dans cette gravure au simple trait médiocre et peu soignée, il y a pourtant déjà quelque chose de la manière et du faire qui caractériseront par la suite les œuvres du grand artiste.

Ces détails prennent de l'importance si, pour juger de l'évolution des procédés de la gravure, on rapproche des renseignements fournis par le procès de 1620, le traité écrit une trentaine d'années plus tard par ce même Abraham Bosse sur les différentes manières de graver en taille-douce (1). Ce livre célèbre, plusieurs fois réédité, qui a fait autorité jusqu'à la fin du XVIIe siècle et que l'on lit encore avec intérêt, résume toute l'expérience d'un maître à l'apogée de son talent et expose l'état et les conditions générales de la gravure sur cuivre en France vers 1645. L'ouvrage est orné de figures explicatives. Trois d'entre elles représentent sous ses divers aspects une presse à imprimer les tailles-douces, probablement celle dont se servait l'artiste lui-même à cette date. Ni l'image, ni la description qui l'accompagne ne permettent de supposer dans cette presse une modification, un perfectionnement corrélatifs des progrès faits en l'art de la gravure depuis 1620. C'est toujours la même presse à moulinet. Tout au plus si l'on peut imaginer une fabrication plus soignée, la table faite de meilleur chêne, les rouleaux mieux

(1) Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airin...* Paris, 1645, in-12, fig. (Bibliothèque Nationale, V. 2345 réserve, p. 58, 60, 62.)

agencés, le drap blanc des langes plus fin, et la toile de chanvre du tampon mieux choisie.

Pour l'encre (1), la recette donnée est un peu différente de celle de 1620; au lieu de fabriquer son noir, Bosse le fait venir de Francfort pour le mélanger à l'huile de noix brûlée (2).

Il y avait pourtant eu, depuis le procès Tavernier, une innovation dans les procédés d'exécution qui, indépendamment du génie des artistes qui l'adoptèrent, favorisa la production d'œuvres d'un caractère nouveau. A ce sujet, il convient de distinguer entre les deux genres de gravure sur cuivre — le burin et l'eau-forte — tout en tenant compte que, le plus souvent au XVIIe siècle, les deux procédés étaient employés concurremment. Le graveur au burin traçait son esquisse à l'eau-forte, et l'aquafortiste parachevait son œuvre de quelques traits au burin, si bien que Bosse remarque « qu'il y a telles stampes de cette manière... où l'on a peine à connoître et à s'asseurer qu'elles ne soient pas au burin du moins en beaucoup de parties » (2).

Dans ses conseils sur la façon de pratiquer la taille-douce, Bosse insiste sur le meilleur moyen de conduire le burin, sur la nécessité d'aiguiser cet outil, non en losange ou en carré, mais seulement sur deux côtés adjacents pour avoir « un angle solide ». Il n'y a dans ces détails rien qui ne fût déjà connu, et depuis longtemps. Au contraire, dans la manière d'opérer des graveurs à l'eau-forte, Bosse constate un progrès récent et très important, celui de la substitution du vernis dur au vernis mou.

C'est pendant son séjour en Italie, entre 1615 et 1620, que Callot avait eu l'idée d'employer le vernis dur. Avec un artiste tel que lui, les premiers essais furent des coups de maître. Le

(1) La question de l'encre a son importance. PAPILLON prétend que si la gravure sur bois ne peut atteindre tout à fait aux beaux effets de l'eau-forte, c'est qu'on ne peut se servir de la même encre.

(2) Abr. BOSSE, *Traité des Manières*... (Avant-propos).

succès provoqua l'imitation ; et, comme le procédé permettait d'obtenir des traits plus nets que le vernis mou, tout en exigeant moins de délicatesse dans le travail, comme on pouvait désormais se servir de la pointe aussi facilement que d'une plume, l'innovation de Callot eut le résultat de faire dominer un peu partout la pratique de la gravure à l'eau-forte.

Ce vernis dur était celui dont les menuisiers florentins faisaient usage pour les meubles. De retour en France, Callot s'en approvisionnait encore en Italie. Lors de son séjour à Paris, vers 1630, il en céda à Bosse une certaine quantité (1). A partir de ce moment, par Bosse et ses élèves, plus encore que par les imitateurs directs de Callot, la gravure à l'eau-forte sur vernis dur eut en France autant de part dans l'illustration du livre que la gravure au burin. Seulement, l'erreur de la plupart de ces artistes fut de méconnaître le faire propre à des procédés différents.

Bosse tout le premier, au lieu de comprendre la liberté de l'eau-forte, sa fantaisie, ses souplesses, et de la traiter à la manière de Callot, de La Belle (et plus tard des graveurs du XVIIIe siècle), s'en servit trop souvent pour imiter les effets et jusqu'aux défauts du burin. Cette imitation était l'une de ses préoccupations. « Pour moy, dit-il, j'advoüe que la plus grande dificulté que j'ay rencontrée en la graveure à l'eau-forte est d'y faire des hacheures tournantes, grandes, grosses et déliées au besoin comme le burin les fait et dont les planches puissent durer longtemps à l'impression (2). »

Cette seconde préoccupation d'ordre pratique n'a, au contraire de la première, rien d'étonnant. Ce souci est naturel chez un graveur qui a beaucoup travaillé pour l'illustration des livres. Il est probable que, lors de la commande des figures d'un ouvrage, les éditeurs devaient s'enquérir du nombre d'épreuves qu'une planche

(1) Abr. Bosse, *Traité des manières de graver*... Paris, 1645, in-12 (Avant-propos).
(2) Abr. Bosse, *Ibid.*

pouvait fournir. Peut-être même choisissaient-ils le procédé d'illustration suivant la réponse de l'artiste et suivant leurs prévisions sur le nombre des exemplaires à tirer.

Quelle était l'importance moyenne des tirages au XVIIe siècle? A combien de mille pouvait monter une édition? Pour les livres, les renseignements font presque complètement défaut. Pour les gravures, les opinions ne sont pas concordantes, et cette contradiction empêche qu'on puisse conclure quelque chose du mode d'illustration adopté pour telle ou telle publication. Si, comme l'affirme Papillon dans son *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, il était vrai qu'un bois pût donner sans usure jusqu'à un million d'épreuves, il faudrait voir là une raison s'ajoutant à celle du faible prix de revient, pour l'emploi de ce genre de figures dans les livres de propagande (1). Mais, dans son amour pour l'art du bois, Papillon a manifestement exagéré. D'après l'avis des gens compétents, si la gravure sur cuivre est plus coûteuse que celle sur bois, la taille-douce offre l'avantage de comporter des tirages plus nombreux. On admet généralement que ce nombre au XVIIe siècle pouvait s'élever à 1000 environ, étant données les qualités exceptionnelles des planches de cuivre alors à la disposition des graveurs (2). Dans ces conditions, on peut se demander si le succès d'un livre n'est pas établi rien que par le fait que l'on trouve, quelques années après sa première édition, des exemplaires avec des gravures, copies des figures originales, c'est-à-dire dont les cuivres trop usés ont dû être remplacés (3).

La nécessité d'arriver à pouvoir obtenir de grands tirages

(1) T. I, p. 423.

(2) Avec celles qu'on trouve aujourd'hui dans le commerce, on ne pourrait obtenir que 600 épreuves environ, si le procédé de l'aciérage ne venait corriger le peu de résistance à l'usage et permettre une très grande multiplication des tirages.

(3) Voir les frontispices des éditions de 1643 et 1645 de l'ouvrage de SCARRON, *Recueil de quelques vers burlesques*. Paris, QUINET, in-4 (Bibliothèque de M. Gustave REYNIER).

aurait fait inventer et pratiquer, dès le XVIe siècle, un troisième genre de gravure, la gravure typographique, sur métal en relief. On aurait employé ce procédé mixte pour les fleurons et autres ornements ordinaires des livres, pour des portraits, des emblêmes, des images de piété. Le fait a été longtemps contesté; mais la preuve est à peu près acquise aujourd'hui, et il faut voir de véritables clichés (1) dans ce que l'on prenait pour de mauvais bois. Il y a des exemples bien connus, tels que le portrait de N..., exposé au Cabinet des Estampes. Toutefois, le procédé est difficile à reconnaître, on le devine, on le perçoit sans pouvoir le caractériser nettement en dehors d'une dureté particulière de facture. Ces réserves faites, on peut, semble-t-il, faire rentrer dans cette catégorie d'estampes une dizaine de portraits placés dans *L'Histoire des Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem...* » de Naberat (2).

Les textes ne mentionnent pas ce genre de gravure typographique. En revanche, d'après une pièce de la Collection Anisson, le graveur Valdor aurait fait des essais de gravures sur acier, sans que l'on sache au juste jusqu'où il poussa ses expériences et s'il reste dans son œuvre quelque estampe ainsi gravée (3). Le document, un imprimé in-4°, daté à la main de 1650, et intitulé *Les arts libéraus et méchaniques*, dit seulement, à propos de la gravure, que « la meilleure après l'Acier que l'industrieux Valdor a treuvé l'invantion d'amolir, c'est le cuivre rouge... »

Bien que la gravure à la manière noire ait été inventée vers 1640, il ne paraît pas y avoir eu d'exemple de son emploi dans les livres publiés en France au XVIIe siècle (4).

(1) Voir H. Bouchot, *L'Œuvre de Gutenberg*. Paris, 1888, in-8 (p. 66 et 67).

(2) Paris, 1659, in-fol. (Bibliothèque du Ministère de la Guerre A. 1. k. 18).

(3) Voir Bibliothèque Nationale, F. fr. Ms. 22108 (pièce 6, p. 338).

(4) On en trouve un très intéressant spécimen dans une histoire de la Chalcographie publiée à Londres en 1662 par John Evelyn sous le titre *Sculptura...*, in-12. La gravure, une tête de juif, porte la signature du prince Ruprecht de Bavière.

Il en est de même pour la gravure en camaïeu, quoique le peintre graveur Georges Lallemand l'ait pratiquée avec succès et se soit ruiné à construire des machines en vue d'un tirage facile et rapide (1).

Quant à la gravure en couleurs, à la prendre au sens qu'on lui donne aujourd'hui, elle ne date que du XVIIIe siècle. Cependant, durant tout le cours du XVIIe, des essais de coloriage mécanique furent tentés, très probablement sous l'inspiration d'images en couleurs importées de Chine, principalement en Hollande (2). Déjà, dès les origines de l'imprimerie, on avait tiré en deux couleurs des initiales d'abord, puis des gravures de piété comme dans un livre d'Heures, paru à Paris en 1490 (3), et l'usage n'en était pas tout à fait abandonné au XVIIe siècle, témoin une figure en rouge et noir dans un bréviaire publié à Châlons en 1604 (4). On trouve également une première application du procédé pour les cartes de l'Atlas de Ptolémée, édité à Strasbourg en 1513 (5). Mais ce n'est qu'un siècle plus tard, en 1627, que fut publié, à Milan, le véritable ancêtre des livres à gravures colorées et non coloriées, un traité de médecine, *De lactibus sive lacteis*

(1) Voir PAPILLON, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. Paris, 1766 in-8, t. II, p. 372 et t. I, p. 406. LALLEMAND qui pratiqua dans son atelier la gravure sur bois, se préoccupa surtout d'obtenir une impression correcte et prompte des camaïeux. Après divers essais, il fit construire « une presse à imprimer en lettre d'une structure particulière... composée de trois vis et de trois platines qui se mouvaient d'un seul coup de barreau, de sorte que par cette invention, on pouvait imprimer en même temps trois différentes planches... », puis une autre presse du genre de celles en usages pour les tailles-douces « composée de trois tables et de six rouleaux » et il n'épargna « rien pour rendre cette machine parfaite. Mais quoique les résultats obtenus fussent satisfaisants, toute cette dépense ne produisit rien, faute de débit ». Les machines, saisies pour dettes, s'en furent pourrir en quelque coin.

(2) Voir R. M. BURCH *Colour Printing and Colour Printers*. London, 1910, in-4 (p. 43).

(3) Voir R. M. BURCH, *Colour Printing and Colour Printers*. London, 1910, in-4 (p. 4 et 9).

(4) Voir Bibliothèque Sainte-Geneviève (BB. 955, rés.).

(5) *Claudii Ptolemei... geographia opus*, s. l. n. d. (carte de la Lorraine). Voir l'exemplaire de la Bibliothèque de M. le BARON DE BETHEMANN.

venis (1). En France, il y a un exemple d'une publication analogue vers 1640 (2), exemple à peu près unique qui mérite qu'on s'y arrête.

Le titre du livre (3) tel qu'il est cité dans le catalogue de la vente Destailleur, promet beaucoup :

Peristromata turcica, sive dissertatio emblematica, praesentem Europae statum ingeniosis coloribus reproesentans.

Mais les figures tiennent peu. L'exemplaire de la Bibliothèque Mazarine ne porte sur le frontispice que les mots *Peristromata Turcica*. Le nom du libraire n'est mentionné qu'en dernière page :

Lutetiae Parisiorum primum apud Toussaint du Bray in platea S. Jacobi ad insigne spicae.

Cette disposition archaïque, et l'absence de privilège semblent dénoter une édition faite dans des conditions particulières. Il n'y a aucune indication de date. C'est le texte tout à la gloire de Richelieu qui, sans doute, a conduit à en fixer l'impression à 1640 ou 1641 (suivant les références). Le livre contient 7 figures, anonymes comme l'ouvrage lui-même (4). Elles sont gravées à l'eau-forte, en rouge et noir, par deux tirages successifs. La nouveauté consiste sans doute dans l'application à la gravure sur cuivre d'un procédé employé seulement jusque-là pour des figures sur bois. Les sept planches représentent un même tapis de Turquie, encadrant soit le titre, soit une figure emblématique variant d'une planche à l'autre. Si le tapis est rouge le motif central est noir et vice-versa (5).

(1) Voir R. M. Burch, *Colour Printing*... London, 1910, in-4 (p. 42).

(2) Voir R. M. Burch, *id.*, p. 47.

(3) Il y en a un exemplaire à Paris à la Bibliothèque Mazarine (réserve 11224 A) et à Londres (British Museum, 8026, bb. 1). Un troisième a passé à la vente Destailleur en 1891. Le format est in-4. Le texte est de 46 pages.

(4) Cependant il n'est pas mentionné dans le dictionnaire de Barbier.

(5) Ces figures symbolisent la Turquie, la Papauté, l'Empire, la France, la Pologne et « les Républiques de la liberté ». Ni le dessin, ni la gravure ne trahissent une

Il y eut en France, en 1647, un autre essai de gravure en couleurs, tout différent, fait dans un livre qui renferme comme un échantillon de tous les modes d'illustrations alors en usage, bois, tailles-douces, impressions typographiques : *Le Maréchal de Bataille*... « par le sieur de Lostelneau... » (Paris Migon 1647. In-folio) (1).

Il s'agit cette fois d'une impression en trois couleurs et l'éditeur (2) fit grand bruit de sa découverte. On le devine à lire le privilège du Livre (daté du 28 décembre 1644) :

« D'autant que ce livre est tout remply de bataillons et ordres « de batailles qu'il (l'éditeur) prétend imprimés avec des carac- « tères de plomb comme on fait la lettre, au lieu que, jusqu'à « présent, tous ceux qui ont imprimé de semblables figures les « ont toujours fait graver en bois ou en cuivre, ce qui est de la « pure invention dudit Migon, et qui servira grandement à « l'intelligence de cet ouvrage, à cause de la diversité des cou- « leurs dont chaque figure sera imprimée, à savoir les mousque- « taires de rouge, les piquiers de noir et la cavalerie de jaune, « ce qu'on ne pourrait jamais faire si lesdites figures estaient « gravées en cuivre. Et comme cette manière d'imprimer les « bataillons est toute nouvelle, et qu'on n'a point encore rien « veu de semblable et qu'il n'a pu trouver aucun imprimeur qui « ait pu travailler audit ouvrage... mesme les dits imprimeurs... « ont fait difficulté d'apporter en son logis des presses d'impri- « merie et d'y travailler sous prétexte de nos ordonnances et

main d'apprenti. On pourrait peut-être les attribuer au graveur alsacien Martin Greuter qui séjourna en France au temps de Richelieu.

(1) La Bibliothèque du Ministère de la Guerre en conserve un exemplaire aux armes de Mazarin (Ac. a 78).

(2) L'Imprimeur Migon qui dirigea l'imprimerie spéciale du Château de Richelieu et fut vraisemblablement le même que le professeur de ce nom qui, après un titulaire incapable, succéda à Bosse dans son cours à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

« défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition « qu'elles soient d'avoir chez eux presses à imprimer...

« A ces causes, Nous... avons par ces présentes permis audit « Migon exposant de tenir presses et imprimeries aux lieux où il « sera demeurant...

« ... Et de plus, pour encore davantage reconnaître l'inven- « tion, le travail et la dépense dudit Migon exposant, Nous, de « l'avis que dessus, après qu'il nous est apparu, estre de la Reli- « gion Catholique, Apostolique et Romaine, l'avons retenu et « retenons par ces mêmes présentes en la qualité de nostre « imprimeur ordinaire pour les bataillons. »

En définitive, l'invention de Migon se réduit à la production, à l'aide de poinçons spéciaux fabriqués à cet effet, de petites taches colorées de forme ronde, carrée ou rectangulaire. Le procédé ne pouvait s'appliquer à des figures plus compliquées. L'essai n'eut pas de suite.

Bosse ne parle pas de ces tentatives diverses dans son *Traité des Manières de Graver* (1); il ne devait pourtant pas les ignorer. La question a du le préoccuper et, effectivement, dans les derniers chapitres de son livre, il indique une manière possible de graver en couleurs. Après avoir parlé de la façon d'obtenir des « images satinées », il ajoute :

« Cela me fist penser à faire le contraire de ce que font les « enlumineurs ou couloreurs d'estampes vulgairement nommées « images; car au lieu qu'ils appliquent leurs couleurs sur l'im- « pression de l'encre, je m'advisay de faire en sorte que cette « impression fust sur les couleurs. »

Son procédé consiste à prendre la contre-épreuve d'une planche fraîchement tirée sur une plaque de cuivre enduite de vernis blanc (2), à graver à l'eau-forte les parties à colorer et à « cou-

(1) Paris, 1645, in-8.

(2) Ainsi, il semble bien que, contrairement à l'opinion de M. Max Rooses (Cor-

cher à plat » les couleurs, puis à placer la première planche bien encrée sur la seconde et à serrer à la presse.

Bosse ne dit pas s'il passa de la théorie à la pratique. S'il expérimenta jamais son idée, il ne dut pas être satisfait de l'effet obtenu, car on ne trouve pas trace d'estampes en couleurs dans son œuvre gravée.

Des essais en ce sens continuèrent d'être faits un peu partout en France et à l'étranger (1) et avec des succès divers. Toutefois, à Paris, l'Imprimerie Royale, toujours à la recherche de tout perfectionnement, et si désireuse de voir ses productions servir de modèles, n'a pas donné au XVIIe siècle de livres avec des illustrations en couleurs. Son opinion, en la matière, devait être très vraisemblablement celle qui est exprimée dans la notice placée en tête d'une des plus belles publications sorties de ses presses, le livre de Dodart :

Mémoires pour servir à l'histoire des Plantes, Paris, 1676. In-fol. (2) avec planches de Bosse, de N. Robert et de Sébastien Le Clerc.

« Comme l'on n'a pas jusqu'à présent imprimé avec les cou-
« leurs et que les enluminures consument beaucoup de temps et
« ne réussissent pas toujours, nous avons creü y pouvoir suppléer
« en quelque sorte en prenant soin que les gradations des cou-

respondance de RUBENS, Anvers, 1909, in-4, t. II, p. 146), BOSSE connaissait le procédé d'ELZHEIMER pour graver avec « pâte blanche » dont parle RUBENS dans une lettre du 19 juin 1622.

(1) Entre autres celui de TEYLER à Nimègue vers 1660 (Voir Manuel LE BLANC). Voir aussi *Collection Anisson* (Ms. 22071, pièce n° 139), les lettres patentes (véritable brevet valable pour 30 ans), octroyées le 13 janvier 1676 à « Jean TAINTURIER marchand libraire et imprimeur de Bourg-en-Bresse et Nicolas VERIEN maître graveur à Paris qui... après un travail de plusieurs années et une dépense considérable, auraient trouvé une gravure propre à imprimer en toutes sortes de couleurs sur des planches de cuivre en taille d'épargne, les plus belles figures dans la perfection du dessein, avec une délicatesse et promptitude qui n'a jamais été pratiquée... »

(2) (P. 6 et 7). Bibliothèque de l'Institut (M. 149, in-fol.)

« leurs soient exprimées dans la gravure autant qu'il sera possible : « ainsi on traitera différemment le verd brun et le vert clair, les « fleurs blanches et celles d'une couleur enfoncée.

« Nous n'avons pas creü nous devoir servir d'une nouvelle « manière d'imprimer avec les couleurs pour quelques raisons « que l'on pourra facilement suppléer. Nous préférons la gravure « à l'eau-forte à toutes les autres, parce qu'elle a plus de liberté, « qu'elle est plus prompte et plus aisée et qu'elle n'a guère moins « de netteté que la taille-douce pourvu qu'elle soit bien « traitée. »

Il ne serait pas impossible que ces lignes eussent été écrites par Bosse quelques semaines avant sa mort et qu'elles fussent comme le testament artistique du vieux graveur. On pourrait aussi y voir une sorte de déclaration de principes faite par celui qui, à beaucoup d'égards, est bien le véritable successeur de Bosse, Sébastien Le Clerc. Mais certainement ce texte si clair et si précis résume, en un raccourci pittoresque, l'état et les tendances des procédés d'illustration à la fin de la première moitié du XVIIe siècle.

II

LA TECHNIQUE

Chacun des procédés de la gravure comporte une technique spéciale et chaque artiste a sa manière personnelle d'entendre cette technique.

La gravure sur bois, telle qu'on la pratiquait au XVIIe siècle (1), ne permettait guère que l'emploi d'une seule taille pour indiquer les ombres ; en revanche on pouvait, par son moyen, produire des noirs absolus, tandis que, dans la gravure sur cuivre, les parties sombres ne s'obtenaient que par des croisements et recroisements de lignes (2).

Dans les illustrations des livres français de 1600 à 1660, on trouve tous les systèmes possibles de tailles ou de contre-tailles, depuis la simple gravure au trait, de mise dans les ouvrages scientifiques, jusqu'à la gravure à la façon des nielles où le sujet se détache en clair sur fond sombre.

Ce dernier genre, à première vue, ressemble à une sorte de gravure à la manière noire. Rembrandt en a tiré des effets mer-

(1) Ce qu'on appelle aujourd'hui *le bois d'interprétation* ne date que du XIXe siècle.

(2) L'angle de croisement peut être quelconque dans la gravure au burin ; dans l'eau-forte on ne peut dépasser 45°, sans risquer de voir toutes les lignes se confondre.

veilleux. En France, ce n'est guère que quand on commença à s'inspirer de ce maître, que le procédé devint fréquent dans l'illustration des livres. Chez Parrocel, par exemple, après 1660, l'imitation est flagrante. Cependant il y avait eu des précédents. Callot, lors de son séjour dans les Pays-Bas, s'était essayé dans ce système de gravure (l'inverse même de celui où il excella) ; et, dans les livres français de la première partie du XVIIe siècle, on trouve parfois quelques planches ainsi gravées. Le procédé servait surtout pour traduire les effets de nuit, rendre les scènes d'intérieur, ou mettre en relief les portraits. Certaines marques de libraires, certains frontispices, comme celui des « Tableaux de la Pénitence » de Godeau (1) sont pour ainsi dire enlevés sur fond noir. C'est l'exception ; la gravure à fond clair prédomine de beaucoup.

Jusque vers 1630, les artistes qui gravèrent des figures de livres pratiquèrent de préférence la taille-douce à tailles multiples et serrées, à l'imitation des Wierix de Hollande (2). Ils suivaient sans doute en ceci les indications du goût public. Mais la plupart étaient aussi capables de graver dans un autre style plus large et plus personnel, et en même temps plus maniéré. Telle est la technique de certaines des planches des *Tableaux de platte Peinture des deux Philostrates* (3) dues à Thomas de Leu ou Léonard Gaultier.

De 1630 à 1645 environ, le prestige de Callot mit à la mode l'eau-forte. Les illustrateurs de livres s'en servirent de deux façons. Les uns, sans jamais égaler la taille fière et impeccable du maître, cherchèrent comme lui à donner à leurs estampes tous les caractères d'un dessin à la plume. Les autres visèrent surtout

(1) Paris, 1654, in-4, figures. Le frontispice est signé « CHAUVEAU in. R. LOCHON sc. ».

(2) Voir G. DUPLESSIS, *Les Merveilles de la Gravure*. Paris, 1877, in-16 (p. 216 et 224).

(3) Paris, 1617, in-fol. (Cabinet des Estampes, Sb. 16).

à obtenir tous les effets de la gravure au burin, poussés dans cette voie peut-être par les éditeurs qui, en raison de la facilité relative du procédé et de la rapidité d'exécution méconnaissaient un peu la valeur de l'eau-forte (1).

On trouve quelquefois dans les livres du XVIIe siècle des planches dues à la collaboration de deux graveurs, ainsi que l'indique une double signature. Le buriniste a fait les figures ; l'aquafortiste les fonds et les paysages (2). Dans la *Dendrologie* de Howel (Paris, 1641, in-4) le frontispice qui représente l'auteur du livre appuyé contre un chêne est signé « C. Mellan et Bosse sculp. ». Un premier état, conservé au Cabinet des Estampes, dans l'œuvre de Bosse (E d 30), montre la tête laissée en blanc ; celle-ci fut exécutée plus tard par Claude Mellan. De même, dans la *Galerie des Femmes Fortes*, du Père Le Moyne (Paris, 1647, in-folio) (3) les planches sont gravées d'après les dessins de Claude Vignon, mi-partie par Bosse, mi-partie par Rousselet, et suivant le procédé habituel à chacun de ces artistes (4).

Il semble qu'il y ait eu vers 1650 hésitation, dans le goût du public et dans les tendances des artistes, sur la préférence à donner à tel ou tel genre de gravure. On prisait beaucoup l'eau-forte, mais il y avait des burinistes si habiles — les plus habiles peut-être qui furent jamais. Puis l'Imprimerie Royale ne faisait

(1) Toute besogne prestement faite semblait trop payée, comme si le temps faisait quelque chose à l'affaire, même quand il s'agissait d'une œuvre au burin ; on en trouve la preuve dans un procès intenté au graveur MELLAN (Voir MARIETTE, *Abecedario*, t. III, p. 356) et, au siècle suivant, dans l'opinion de PAPILLON pour qui une des supériorités de la gravure sur bois provient des longs mois de travail qu'elle exige pour rivaliser avec la taille-douce.

(2) Ainsi LASNE fit les portraits qui figurent sur le « plan de La Rochelle » de CALLOT (Voir BRUWAERT, *Vie de Jacques Callot*... Paris, in-fol. 1912, p. 138).

(3) Bibliothèque de l'Institut (AA, 88) et Cabinet des Estampes (Qe 10).

(4) De même, d'après BALDINUCCI, dans certains portraits de NANTEUIL, la tête seule est du maître.

guère appel qu'à eux pour illustrer ses livres. Bref, la vogue de l'eau-forte pittoresque diminua et l'on revint au burin, ou au style burin.

De 1650 à 1660, les grands maîtres du genre — on s'en aperçoit bien en feuilletant les livres à figures parus dans cette période — furent Mellan et Nanteuil. Apparente ou dissimulée, leur inspiration est partout. Ce sont eux que l'on prend pour modèles, que l'on imite, que l'on copie (1). Chacun de ces maîtres avait sa technique propre. Leurs manières sont aussi dissemblables que possible. Mellan procède par taille unique, non pas comme dans sa fameuse tête de Christ d'un seul et même trait, mais par traits simples, plus ou moins appuyés, que ne recroise aucun autre trait. Nanteuil emploie tailles et contre-tailles, les brise, les serre, les espace, les entremêle, les émaille de points, et les varie et les diversifie suivant les courbes du dessin ou les besoins du modelé. La première de ces techniques donne à la gravure l'aspect d'un bas-relief, la seconde en fait un tableau. Entraînés dans le mouvement général, les plus vieux illustrateurs modifièrent leur façon de graver. Lasne s'ingénia à pasticher Mellan — sans y réussir du reste — et Bosse abandonna sa jolie manière des environs de 1640, pour prendre un style plus lourd et moins personnel comme, par exemple, dans les planches de *La Pucelle* de Chapelain (2).

Ce même Bosse avait pourtant, dès 1649, exprimé l'opinion qui paraît la plus sage en fait de technique (3) :

« Pour le dit art de la Graveure, il ne doit être assujetti, ainsi « que celuy de la Peinture, à n'avoir point de manière d'autant « que les œuvres d'iceluy peuvent quoy qu'elles tendent à une

(1) Voir Rosenthal, *La Gravure*. Paris, 1909, in-8 (p. 194 et 198).

(2) Paris, 1656, in-fol.

(3) Abr. Bosse, *Des sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessein et graveure*... Paris, 1649, in-12 (p. 79).

« mesme fin, estre faites de diverses sortes et, par exemple, l'on « sait que chaque graveur peut conduire ou mener les hacheures « de divers sens, et en plus grand nombre qu'un autre, car l'un « exprimera son ouvrage par une taille ou hacheure seule, en « grossissant les traits plus ou moins selon la nécessité, l'autre « fera le mesme par deux hacheures l'une sur l'autre, un autre « fera la mesme chose par un grand nombre et mesme y adjous- « tant en divers endroits de petits traits et points, pour attendrir « noyer ou perdre ensemble les ombres, teintes et demi-teintes, « et finalement d'autres exécuteront... le tout par plusieurs points « gros et menus, pressez et élargés... » mais qu'importe la manière « pourvu qu'elle fasse bien l'effet qu'elle doit ».

Cet « effet », on l'obtenait, au XVIIe siècle, dans l'illustration française, par un moyen qui, sous toutes les diversités apparentes, fait l'unité de cette illustration et lui donne son caractère propre. Quels que soient leurs procédés ou leurs techniques, les graveurs d'alors présentaient tous une qualité commune et c'est un trait de race. De même que les architectes français apportaient dans l'emploi du style jésuite des dons de mesure et d'élégance inconnus ailleurs, de même burinistes et aquafortistes, partisans de la taille unique ou virtuoses du pointillé, imitaient les maîtres étrangers sans en prendre les exagérations ou les singularités. Un bon goût personnel solide, sobre et sûr, leur faisait, plus encore inconsciemment que consciemment, proportionner dans un rapport harmonieux l'espacement des tailles ou des points, aux dimensions de la planche à graver. Il est très rare de trouver dans leurs œuvres des tailles trop menues et trop serrées comme dans beaucoup de gravures italiennes, ou trop écartées et trop systématiquement croisées comme le seront plus tard celles de l'Allemand J. G. Wille.

TROISIÈME PARTIE

LES ARTISTES

I

DOCTRINE ET ENSEIGNEMENT

La gravure d'illustration est particulièrement soumise aux influences de milieu, par cela même que dessinateurs et graveurs ont à tenir compte des exigences des auteurs et des éditeurs. Ils suivent la mode plus qu'ils ne l'imposent, et la mode ici dépend en partie des idées reçues et des préférences du public en fait d'images.

En France, le dogmatisme artistique, la promulgation de théories officielles, ne remontent guère qu'à la création de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1648 (1). Dans la première partie du XVIIe siècle, les artistes français s'inspiraient des doctrines exposées par des théoriciens étrangers dans des livres alors partout classiques, les traités de Lomazzo (2) et d'Albert Dürer (3), et résumées en 1637 dans le poème de Junius (4). Surtout ils feuilletaient et étudiaient les livres de

(1) Voir FONTAINE, *Les Doctrines d'Art en France*. Paris, 1909, et DUFRESNOY, *De arte graphica*, publié et traduit par Roger DE PILES. Paris, 1668, in-12.

(2) LOMAZZO, *Tratto della Pittura*... Milan, 1584, in-4.

(3) Alberti DURERI, *De symetria partium*. Nuremberg, 1532, in-fol.

(4) Franciscus JUNIUS (DU JON), *De Pictura Veterum*. Amsterdam, 1637, in-4.

« portraicture » et de « perspective » de Jean Cousin (1) publiés au siècle précédent et depuis sans cesse réédités (2). A ces ouvrages divers s'ajoutèrent en 1630 *les Éléments de Pourtraiture* de Saint-Igny (3), en 1649 le livre de Bosse, *Des sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessin et graveure* (4), et une traduction française du *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses...* de Lomazzo, faite par Hilaire Pader (5), puis en 1651 une édition avec texte italien, en même temps que la traduction par Roland Fréart de Chambray, du *Traité de la peinture*, de Léonard de Vinci (6).

Nulle part, dans ces livres divers, n'est soutenue la théorie de l'imitation pure et simple de la nature ; jamais on n'y recommande aux artistes la préoccupation exclusive d'une traduction fidèle de la réalité (7). Ce qu'on y trouve, c'est — on l'a très justement remarqué — de l'académisme avant l'académie. Tout l'esprit de la Renaissance italienne s'y reflète et s'y codifie. Or, cet esprit, au commencement du XVIIe siècle, était celui de tout le monde (8). La popularité presque immédiate et générale du *De pictura Veterum* de Junius, symbolise à la fois les tendances et l'existence de cette opinion européenne, puisque cet exposé de doctrines gréco-latines fut édité à Amsterdam, après avoir été écrit à Londres (9), par un homme né à Heidelberg, de parents originaires du centre de la France.

(1) Paris, 1560-1571.

(2) E. Lavisse, *Histoire de France*, t. V, vol. II (p. 357).

(3) Paris, s. d. in-12 (Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats).

(4) Paris, in-12 (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(5) Toulouse, 1649, in-fol., fig. (Bibliothèque de l'Institut, N. 14 A).

(6) Paris, 1651, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, n° 11 et n° 13).

(7) Et quand cette préoccupation commencera à se faire sentir chez les artistes français, par exemple chez le janséniste Philippe de Champaigne ou le protestant Bosse, ce sera plutôt affaire de convictions religieuses que de conception artistique.

(8) Voir aussi Vincencio Carducho, *Dialogues*. Madrid, 1634.

(9) Junius (ou Du Jon) était bibliothécaire du comte d'Arundel.

L'ouvrage de Bosse mis à part, l'art de la gravure peut sembler étranger à tous ces traités, cependant il n'y est pas toujours oublié et il se rattache étroitement à tout ce qui touche au dessin. Dans le discours préliminaire du *Traité* de Lomazzo, traduit par H. Pader (1), il est précisé que « ce beau livre... fournit abondamment des richesses, aux sculpteurs, aux graveurs et à tous les amateurs de dessein ». De plus, Bosse fait observer que « Portraiture » est « un mot général qui comprend la peinture et la gravure (2) ».

La remarque est juste. « La Gravure, dit M. Lemonnier, dans son histoire de *L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin* (3), tient une grande place dans ce temps. »

Les théoriciens ne pouvaient donc la négliger, ou ne pas y penser en parlant du dessin. Aucun genre d'ailleurs ne demande un dessin plus net et plus arrêté que celui qui est destiné à être traduit par le burin. Les graveurs du XVIIe siècle le savaient bien, eux qui n'avaient à leur disposition ni la gravure à la manière noire, ni la gravure au lavis, ni la lithographie, et qui cherchaient non pas tant les oppositions d'ombre et de lumière que la pureté et l'harmonie des lignes. L'un des plus illustres d'entre eux, Claude Mellan, se plaisait à répéter : « L'unique base de la gravure est le dessin ; c'est la pratique qui fait trouver la taille (4). »

D'après les théoriciens, le graveur ne devait pas seulement savoir bien dessiner avant de manier le burin ou la pointe, il devait aussi ne rien ignorer de la science de la perspective. Depuis les premiers temps de la Renaissance, les artistes professaient un véritable culte pour cette science, et de fait la plus

(1) Toulouse, 1649, in-fol.

(2) *Des sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessein et graveure.* Paris, 1649, in-12 (Sommaire).

(3) Paris, 1913, in-16 (3e partie, chap. I, p. 206).

(4) Bibliothèque Marciana à Venise. Ms. de TEMPESTI (cité par Eugène PIOT, *Le Cabinet de l'Amateur*. Années 1861 et 1862. Paris, 1863, in-8, p. 142 et 244).

grande différence entre la peinture des temps modernes et la peinture du Moyen Age résulte précisément de cette question de perspective. Au XVIIe siècle, manquer aux règles de cette science, c'était plus grave encore que méconnaître sa valeur. « Un peintre sans perspective, c'est un docteur sans grammaire », dit Pader (1); et, si de Piles, dans les remarques dont il a fait suivre la traduction du poème de Dufresnoy, croit devoir protester contre les artistes qui veulent « pratiquer trop religieusement » la perspective, il avoue pourtant que connaître la perspective est « chose absolument nécessaire (2) ». C'est la persistance et la généralité de cette opinion qui expliquent pourquoi les livres ou traités de perspective furent si nombreux au XVIIe siècle.

Perspective et perfection du dessin, tels étaient les principes directeurs de toute la pédagogie artistique et théorique de l'époque. La nécessité de les enseigner mieux et plus librement ne fut pas étrangère aux causes qui présidèrent à la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648. L'enseignement du dessin date de cette époque ; il fut complété par celui de l'art de graver, lors de la création d'une école d'État aux Gobelins en 1667 (3).

Dans la première moitié du XVIIe siècle, il y eut uniquement des ateliers particuliers où quelques apprentis, peu nombreux, recevaient d'un maître, et par l'exemple et par la parole, les règles et les traditions de l'art qu'ils voulaient apprendre.

Pour se renseigner sur les idées que les graveurs compétents pouvaient inculquer à leur élèves, on possède un document fort intéressant : des notes, conservées à la bibliothèque Marciana à

(1) Préface de la traduction de LOMAZZO.

(2) Paris, édition de 1673, in-12 (p. 149 et 152).

(3) Voir H. LEMONNIER, *L'Art français au Temps de Louis XIV*. Paris, 1911, in-16 (p. 21).

Venise, qui proviennent d'un disciple de Nanteuil, l'Italien Domenico Tempesti (1). Il y a, parmi ces papiers, des vers, des réflexions de Nanteuil, des jugements portés par lui ou par ses amis et un fragment de journal qui pourrait bien être ce manuscrit du grand graveur signalé par Florent le Comte (2) et non encore retrouvé.

Ces notes diverses correspondent à ce que l'on sait par ailleurs sur la vie et les opinions artistiques de Nanteuil. Il n'y a guère de raisons pour en suspecter l'authenticité. On peut donc y chercher, sinon la pensée elle-même du maître, du moins un écho fidèle de ses théories sur son art.

Deux points lui paraissaient d'abord essentiels : « travailler d'une manière libre » et « avoir une belle idée de sa profession ».

Le dessinateur doit suivre les préceptes de Léonard de Vinci; quant au graveur, voici ce qu'il lui faut savoir :

« L'humilité, l'adresse et le courage
« Font la perfection de l'ouvrage.
. . . . . .
« J'entends l'humilité qui vient de connaissance,
« L'adresse d'habitude autant que de naissance,
« Et le courage enfin lorsque la volonté
« Persévère et franchit toute difficulté.

Nanteuil donne ensuite des conseils plus techniques :

. . . . . .
« La gravure qui plaît, dont le graveur se flatte,
« Celle qui fut mon choix, que je trouve à mon gré,
« Ne s'exécute point par un burin carré. »
. . . . . .

(1) Voir Eugène Piot, *Le Cabinet de l'Amateur*. Années 1861 et 1862. Paris, 1863, in-8 (p. 33, 142 et 244).

(2) Voir *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et gravure...* 2e édition, Bruxelles, 1702, in-12, t. I (p. 327).

Puis, laissant la poésie pour la prose, il ajoute :

« ...Ce qui rend l'exécution hardie, c'est l'intelligence du « dessin et la supposition de l'effet...

« ...Quoy que le graveur paraisse ne faire qu'une profession, il faut cependant qu'il soit, au commencement de son travail desseignateur, au milieu graveur et sculpteur, et à la fin peintre. Desseignateur pour la situation des parties, graveur et sculpteur pour les hachures, leurs contours, les cavités, les convexités et tous les traitements du sujet, et peintre pour l'union et tendresse des ouvrages. »

On peut tenir ces réflexions, qui résument l'expérience d'un grand artiste, pour le reflet de la doctrine en matière de gravure ayant cours en France vers 1650, car Nanteuil ne fut en rien un révolutionnaire. D'après ses conclusions, l'art de graver demande de la liberté, du temps, de la circonspection ; il faut « travailler à un endroit et voir partout », « corriger à l'instant » le moindre défaut, avoir sans cesse souci d'harmoniser les parties déjà faites et celles à faire, enfin savoir approprier les hachures à ce qu'on veut représenter, les tracer en diagonales pour les draperies et les carnations, rondes, ovales ou carrées pour les corps de formes similaires, les presser dans les tournants, les rompre dans les plis et les « fléchir selon les cavités et les biaisements du sujet, en les imaginant, tant que la gravure le pourra permettre d'un seul point de vue ».

Ce sont des aperçus théoriques de ce genre que tous les apprentis graveurs devaient entendre émettre plus ou moins dans les ateliers où ils travaillaient. A cet enseignement oral, et pour le compléter, les maîtres joignaient sans doute la recommandation de certaines lectures. Il est possible aussi que ces apprentis n'aient été agréés, comme le voulaient les règlements pour les apprentis libraires, qu'à la condition de connaître le latin et de savoir lire en grec, mais aucun texte ne l'établit. En 1663, Roger

de Piles (1) déplore un certain abaissement dans les études des artistes et dresse la liste des ouvrages dont la connaissance lui paraissait être pour eux en quelque sorte obligatoire. A peu d'exceptions près, ces livres sont précisément ceux que tous les graveurs français de 1600 à 1660 ont dû lire, soit pour leur instruction élémentaire, soit pour composer les illustrations des dernières éditions. Le choix de ces ouvrages porte sur l'histoire sainte, l'histoire romaine, l'histoire ecclésiastique, Homère, Plutarque, Ovide, Horace, des livres de médailles, des romans, une iconologie, une mythologie et un traité de perspective pratique.

Après Dufresnoy et Roger de Piles, l'Académie Royale de peinture et de sculpture (2) recommandera aux étudiants « premièrement de bien étudier les histoires dans les meilleurs auteurs, afin d'en bien comprendre les idées principales et les parties essentielles ».

Mais déjà en 1630, Saint-Igny, dans ses *Éléments de pourtraiture* (3), avait montré toute l'utilité des connaissances géométriques et mécaniques, et, en 1649, Bosse avait demandé à l'artiste d' « avoir l'esprit bien universel (4) ». Ce dernier, il est vrai, avouait que la science ne suffisait pas seule à faire un bon graveur, qu'il fallait encore certains dons naturels, « l'imagination forte, l'œil bon à discerner la forme des objets en toutes circonstances et la main libre (5) ».

C'est une conviction chez Bosse que l'artiste comme le poète doit sentir « du ciel l'influence secrète ».

(1) Voir *L'Art de peinture de C. A. Du Fresnoy, traduit en français, enrichy de remarques...* seconde édition. Paris, 1673, in 12 (p. 126, 127, 128 et 129).

(2) Voir H. Jouin, *Conférences de l'Académie.* Paris, 1883, in-8, p. 192 (Discours sur l'Ordonnance de Testelin, prononcé le 5 novembre 1678).

(3) Paris, 1630, in-12.

(4) *Des sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessein et graveure...* Paris, 1649, in-12 (p. 87).

(5) *Id.*

« Plusieurs, dit-il, se sont adonnez à la pratique de cet art « (de la gravure) sans sçavoir s'ils en étaient capables. » Pour s'assurer de cette capacité, le maître montrera des tailles-douces à l'apprenti, et celui-ci devra prouver « par la description qu'il en fera qu'il en a conceu la forme, la situation et la disposition... Car j'ay veu, continue Bosse, et connu de la jeunesse et autres assez advancez en aage, lesquels avaient les yeux et le jugement si peu duit à discerner ces choses, que quelques-uns m'ont autrefois demandé, en regardant une stampe en taille-douce, laquelle représentait diverses figures vestues à notre mode... si c'était un païsage, ne pouvant pas mesme trouver le sens ou la véritable position requise pour les considérer (1). »

Théories, lectures, dispositions naturelles avaient leur part dans la formation de l'artiste illustrateur. Mais elles seraient le plus souvent restées sans effet, s'il ne s'y était ajouté l'enseignement par la pratique, l'apprentissage. Rien ne valait mieux que de voir travailler le maître, de s'assimiler lentement ses procédés et sa science, d'être guidé, dirigé par lui, d'être son préparateur, puis son collaborateur, puis son ami.

L'enfant que ses goûts attiraient vers la carrière artistique et particulièrement vers l'exercice de la gravure, entrait à l'âge de 13 ou 14 ans dans l'atelier de quelque maître en renom. Les règlements voulaient qu'il y eût engagement réciproque, passé par contrat devant notaire, et signé par les contractants, et en outre par le père ou le tuteur du jeune apprenti (2). Qu'il s'agisse d'un graveur, d'un peintre ou d'un sculpteur, la forme de ces actes variait peu, ainsi qu'on en peut juger par la lecture

(1) *Des sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessein et graveure...* Paris, 1649, in-12 (p. 96).

(2) Il en devait être ainsi même lorsque le maître, étant logé au Louvre, relevait d'une juridiction spéciale. Voir les lettres patentes du 22 décembre 1608. Ces contrats, dont la plupart doivent subsister dans les archives notariales, sont une source de renseignements précieux sur les origines et les débuts peu connus de beaucoup d'artistes.

comparative d'une quinzaine de pièces de ce genre, rédigées entre 1600 et 1640 et depuis lors conservées dans l'étude d'un notaire de Paris (1). L'un de ces contrats peut être pris pour type des actes qui ont réglé les années d'apprentissage des illustrateurs de livres du XVIIe siècle. Il présente l'intérêt de rapprocher des noms connus. Le maître est le peintre-graveur Georges Lallemand (2) qui fut un instant le maître de Poussin et de Philippe de Champaigne. L'apprenti, Michel Dorigny, devint par la suite un des bons graveurs de son temps ; il est célèbre pour avoir gravé les œuvres de Vouet, mais il a aussi illustré certains livres, par exemple en 1643, l'ouvrage de Cl. Hemery, *Antiquitates urbis Sancti Quintini*... (Paris, in-4°) (3).

Le contrat est rédigé de façon à présenter d'abord les personnes, puis l'objet de la convention, les clauses et les réserves :

« Du 9 février 1630 (4), noble homme M. Nicolas Dorigny, « conseiller du Roy et lieutenant particulier (?)... à Saint-Quantin « y demeurant... confesse pour le proffit faire de Michel Dorigny, « son fils âgé de treize ans ou environ... l'avoir baillé comme « serviteur et apprenty du jour d'huy jusqu'à cinq ans prochains... « au sieur Georges Lallemand, paintre ordinaire du Roy, maître « paintre à Paris, y demeurant rue Saint-Martin, paroisse Saint- « Josse, cy présent, qui a prins et retenu ledit Michel Dorigny... « comme apprenty pour ledit temps pendant lequel il promet

(1) Me N... a demandé à ne pas être nommé. — Dans son répertoire figurent 10 contrats d'apprentissage chez Nicolas ou Simon GUILLAIN, 3 chez Nicolas LE BRUN (le père du peintre), et 4 chez Georges LALLEMAND, le peintre-graveur.

(2) Georges LALLEMAND (1575 ?-1640), Lorrain, naturalisé français (1616-1632), séjourne à Paris de 1601 à sa mort. Il fut l'un des peintres les plus en vogue de 1610 à 1620.

(3) Cité par Robert DUMESNIL, *Le Peintre-Graveur français*... Paris, 1835-1871, in-8, t. IV (p. 250 et 256).

(4) Le texte de ce contrat *Lallemand-Dorigny*, rédigé avant l'arrêt du 25 février 1633 réformant l'écriture, est fort difficile à lire ; la citation des extraits ici donnés n'est donc faite que sous réserves des corrections d'une meilleure lecture.

« luy enseigner son art de paintre et tout ce dont il se mesle
« et entremest en y celuy, luy fournir et servir ses alimantz
« corporels, feu, lict, hostel et lumière, le traiter humaine-
« ment comme il appartient et le dit sieur bailleur l'entre-
« tiendra de tous habitz et necessitez au susdit honnestement
« selon sa qualité... A ce fait était présent ledict apprenti quy
« promet fidèlement servir son maistre sans soy desfuir, ni aller
« ailleurs pendant ledit temps auquel cas promet le sieur bail-
« leur le faire chercher par la ville et banlieue de Paris et le
« ramener s'y trouver se peut à son maistre pour parachever le
« temps de son apprentissage. En cas de fuite ou d'absence l'on a
« pouvoir de dissoudre le présent apprentissage. En faveur duquel
« les parties sont demeurées d'accord en la somme de six cents
« livres.. Le dit S^r bailleur en promet de s'obliger bailler et payer
« au preneur... dans sa maison... le... savoir (150) livres, au jour
« Saint-Rémy (1) prochain (150) (2) livres, aussi (trois) cent
« livres en (quatre) paiements esgaux de... livres parisis par
« chaque année après ledict jour Saint-Rémy prochain. . . .
« . . . . . .
« Ainsy promet et s'oblige ledict apprenty son corps. Reçu,
« faict, passé en estude du notaire soussigné le neufviesme jour
« de febvrier seize cent trente... ont signé... »

Signatures : Georges Lallemant, M (Messire) Dorigny, Michel Dorigny, (le notaire et l'un de ses collègues) (3).

(1) La Saint-Rémy figure sur les calendriers à la date du 1er octobre.

(2) Ces nombres, ainsi que les mots remplacés par des points, ne sont pas lisibles, mais ils résultent du libellé de deux reçus annexés au contrat, 1° reçu de « cent cinquante livres » le 13 février 1630, et 2° reçu d'un « quart » en fin d'apprentissage, le 26 mars 1635.

(3) Il est intéressant de rapprocher de ce texte un contrat d'apprentissage chez Gérard EDELINCK, dressé le 24 juin 1702. A 70 ans de distance, les clauses et les termes mêmes sont presque identiques. Seul le prix à payer a légèrement varié. Il s'est élevé de 100 livres (700 au lieu de 600). Voir le *Dictionnaire de Jal* à l'article EDELINCK.

Si ce contrat prévoit, comme la plupart des actes similaires, le cas de fuite de l'apprenti, c'est que tout apprentissage était rude à ses débuts. Un poème du XVIIIe siècle s'appesantit sur les misères d'un pauvre apprenti imprimeur qui « avec toute sa peine » n'arrive jamais à satisfaire personne (1). L'apprenti graveur pouvait ne pas être plus heureux. Cependant, s'il était laborieux et tant soit peu doué, il arrivait rapidement à savoir son métier, à se signaler et à se faire commander quelque planche par les éditeurs. L'on trouve des planches de Grégoire Huret en 1623 dans un livre publié à l'occasion d'un voyage de Louis XIII à Lyon (2) et, à cette date, Huret n'avait pas dix-sept ans. A peu près au même âge, Le Brun signait des frontispices (3) de pièces de théâtre. Dans l'un et l'autre cas, on ne se fût point adressé à un débutant inexpérimenté. La notoriété pour ces artistes avait donc commencé au sortir de l'apprentissage, et ils ne furent pas les seuls pour qui il en fut ainsi.

Des documents incontestables ont montré la fausseté de la tradition qui a longtemps attribué la découverte de la gravure en taille-douce à un orfèvre de Florence. Cette légende renfermait cependant une part de vérité en ce sens qu'elle rattachait pour ainsi dire ce genre de gravure aux travaux de ciselure ; il est à remarquer qu'au XVIe siècle, bien rares sont les graveurs sur cuivre qui ne sont pas fils d'orfèvres ou orfèvres eux-mêmes. Mais, au XVIIe siècle, la situation a changé. L'art de la taille-douce est devenu une véritable profession qui se suffit à elle-même et qui est parfois fort lucrative en raison de l'engouement pour les portraits gravés (les photographies de l'époque).

(1) *Les misères de ce monde.* Paris, 1783, in-12 (Bibliothèque Nationale, Ye. 12098, (p. 113 et 127).

(2) *Le Soleil au Signe du Lion...* Lyon, 1623, in-fol., fig. de G. HURET, MALLERY, FABER, AUTGUERS, WELCHEM... (Voir Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.)

(3) SCUDÉRY, *Didon.* Paris, 1637, in-4, fig. de P. DARET d'après LE BRUN.

Beaucoup de jeunes artistes, après avoir tous plus ou moins rêvé d'abord de faire de la peinture, l'abandonnent pour s'adonner à la gravure. D'autres sont à la fois peintres et graveurs comme Mauperché, Errard, Fr. Perrier... et Samuel Bernard, le père du fameux financier. Toutefois, si l'appât du gain put souvent pousser à s'occuper de gravure, on en fit aussi par plaisir, par goût. Chauveau l'apprit comme un art d'agrément et, sans la ruine subite de son père, il n'eût jamais été sans doute qu'un graveur amateur. Chez Nanteuil, la vocation fut irrésistible; le jeune homme ne voulut pas entendre parler d'une autre carrière, et l'artiste ne pardonna jamais aux jésuites d'avoir essayé de contrarier sa passion pour l'art de buriner une estampe.

Pour beaucoup d'illustrateurs de livres du XVIIe siècle, la fin de leur apprentissage fut aussi celle de l'évolution de leur talent. Ils purent graver ou dessiner jusqu'à l'âge de 70 ans ou au delà; jamais ils ne firent mieux qu'à 20 ans. On ne constate dans leurs œuvres ni progrès ni changement, c'est toujours la même médiocrité ou la même correction banale et la même absence d'accent personnel. Il suffit de feuilleter les livres avec figures de Briot, Firens ou van Lochom pour s'en apercevoir.

Au contraire, chez les illustrateurs qui furent de véritables artistes, c'est souvent quand l'apprentissage du métier pour ainsi dire est fini, que commence pour eux ce qui est un enseignement tout aussi essentiel : les leçons de la vie, des voyages, des influences. Ils ont appris ce que savent les autres, ils vont se créer une manière personnelle. Rien, par exemple, ne ressemble moins au faire de Mellan à l'apogée de son génie, que les planches signées de lui vers 1620 (1), c'est-à-dire alors qu'il avait vingt-deux ans environ. Chez d'autres, même si la technique ne varie pas, il y a tendance à un perfectionnement, à un renouvel-

(1) Voir FRIZON, *La Saincte Bible françoise*. Paris, 1621, in-fol., fig. de MELLAN, Léonard GAULTIER, LASNE... (Bibliothèque Nationale A. 296.)

lement. On sent que leur art les préoccupe, qu'ils s'inquiètent de ce que les étrangers savent lui faire dire.

Mais, que l'artiste n'ait subi d'influence que pendant les quelques années de sa jeunesse, ou qu'il ait su en profiter durant tout le cours de son existence, l'étude de ces influences est également un élément important de l'histoire de l'illustration du livre à une époque donnée.

II

LES INFLUENCES

C'est surtout en l'absence de tout enseignement officiel, qu'il importe de connaître dans quel atelier le futur artiste apprend son métier. Le fait d'avoir passé par tel ou tel atelier est une orientation qui peut ne jamais varier. Même lorsque l'apprenti dépasse le maître ou s'engage dans une autre voie, il subsiste presque toujours chez lui quelque vestige de la première empreinte subie. Les influences des circonstances, de la mode, des hasards de la carrière pourront s'y superposer, elles l'effaceront rarement tout à fait. L'artiste pourra utiliser tous ces éléments divers pour se créer une formule d'art personnelle et qui ne ressemble à aucune autre, il lui sera impossible d'oublier — ne serait-ce que pour le renier — le maître qui lui aura appris à tenir un crayon ou un burin.

Quels étaient au commencement du XVIIe siècle, en France, les ateliers de graveurs ou de peintres-graveurs les plus fréquentés?

On a jusqu'ici recueilli peu de renseignements sur ce sujet. On en est à peu près réduit à des conjectures. Il est probable que les grands éditeurs d'estampes du temps, les Tavernier, les

Le Clerc, les Firens et les graveurs Thomas de Leu et Jaspar Isac, avaient joint des ateliers de gravure aux installations de leurs imprimeries en tailles-douces. Mais si l'*excudit* qui suit leurs noms au bas de très nombreuses planches est considéré comme une sorte de titre de possession d'une presse, si la plupart de ces éditeurs furent en même temps des graveurs connus, rien ne permet d'affirmer qu'ils aient eu des élèves, rien, sauf peut-être la nécessité de se faire aider dans leurs travaux. Au contraire, on peut admettre avec quelque certitude que Léonard Gaultier forma dans son atelier de nombreux apprentis, tant il y a de ressemblance entre la facture de ses estampes et la manière de la génération de graveurs qui le suivit immédiatement. C'est, pratiquée avec une habileté qui va du médiocre au pire, la même taille fine, serrée, un peu dure. On la retrouve dans les premiers travaux de Mellan et de Lasne, et même celui-ci ne s'en départit jamais tout à fait.

Entre 1610 et 1630, l'atelier de Paris le plus en vogue fut celui du peintre-graveur Georges Lallemand. On a vu que le graveur Dorigny (1) y fit son apprentissage; il en fut de même pour Brébiette (2), pour La Hyre (3) et sans doute aussi pour quelques autres graveurs ou éditeurs d'estampes comme Ganière (4).

Après 1630, le talent, la notoriété de certains graveurs s'affirmèrent à tel point que ce fut chez eux, plus encore que chez les peintres-graveurs, que vinrent chercher des leçons ceux qui désiraient trouver dans l'art de la gravure un moyen d'existence. A partir de ce moment et jusqu'en 1660, les ateliers de Bosse,

(1) Voir p. 107.

(2) Brébiette (1598-1650). Voir Dictionnaire de Thiémé et Becker.

(3) La Hyre (1606 1656). Voir *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1854, in-8 (p. 105).

(4) Ganière (1606?-1666), graveur et marchand d'estampes, rue Saint-Jacques, A l'Image Saint-Louis.

de Daret, de Mellan, de Chauveau furent assidûment fréquentés par de nombreux apprentis.

En province, avant la création, à la fin du XVIIe siècle, d'écoles de dessin organisées sur le plan de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1), il semble qu'il y ait eu, dans tout centre important, une imprimerie en taille-douce et un atelier de gravure organisé par quelque peintre-graveur de l'endroit. C'est du moins la conclusion qu'autorise l'examen des publications illustrées les plus considérables faites en dehors de Paris, des livres d'entrées de personnages princiers. Les figures en ont généralement été demandées à des artistes d'occasion qui sans doute jouissaient d'une petite célébrité locale.

A Paris, les divers ateliers de graveurs devaient peu différer de celui dont Bosse a tracé l'image dans une estampe (2) très souvent reproduite par la photographie depuis 50 ans. Cet atelier, probablement celui de Bosse lui-même, offre l'aspect d'un petit salon Louis XIII. Au fond, des amateurs, moines ou gentilshommes, examinent des gravures encadrées et fixées au mur. Au premier plan, deux graveurs : le maître et l'un de ses apprentis, courbés sur des planches de cuivre, font courir la pointe ou glisser le burin. Près d'eux, sur des tables ou tablettes, on voit des livres, des papiers, des flacons d'eau-forte. Rien ne sent la misère dans cet atelier, pas plus du reste que dans la confortable chambre où le graveur Collignon s'est représenté, presque à la même époque, travaillant, à Nancy, près de son maître Callot (3). Si l'on compare ces deux intérieurs d'artistes du

(1) A Lyon, en 1676, à Reims en 1677, à Bordeaux en 1691... (Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1875-1886, 10 vol. in-8, t. II, p. 83, 89, 91, 95, 100 et 374.)

(2) Voir au Cabinet des Estampes. Œuvre de Bosse. Ed. 30...

(3) Voir BRUWAERT, *Vie de Jacques Callot*. Paris, 1912, in-4 (p. 145).

On trouve une troisième vue d'un atelier de graveur dans l'architecture de FÉLIBIEN. Paris, 1676, in-4 (p. 389).

Graveurs en taille douce au Burin et a Leaue forte.

Celuy au Burin estant vuinment, vn peu de Cire blanche sur le Coste poly de sa planche chaude frotte le derriere de son dessein comuné de Ceruse en sorte quil ne blanchisse que peu, lattache fixe sur sa planche gresse dune pointe assez fort les Contours de ses figures et, ils se trouuent ostant le dessein merquez de blanc sur la Cire et repassant sad pointe sur lesd Contours les empraint dans le Cuure, puis il osi Ste la Cire sur le feu ala fait il griue auec le burin Celuy a leaue forte a sa planche bien polie et vn peu chaude il y met vn verny dont celuy quon tient le meilleur est Composé de resine poix Grecque cuittes auec huille de noix il lupliqué auec le doigt lestend de la paulme de la main le norrcit a la fumee de la chandelle puis met la planche sur vn feu de Charbons ardants jusqué a ce quelle ne fume que peu lors il rette de leaue derriere la planche apres cela son dessein estans frotte de sanguine au derriere il en marque les Contours sur son verny comme le Graueur au burin et y trace apres tout son ouurasf auec des pointes dacier dur apuyant fort ou legerem selon la grosseur et profondeur qui veut donner a trait z. puis ayant frotte le derriere de sa planche auec du suif il la met en vn lieu panchant jette leaue forte dessus aplus repreyés a Cause des douceurs et Esloignéme quil Couuré de tems en tems dhuille dolive et suif fondus ensemble cela fait il essuye la planche en ogte le verny auec Charbon doux mouille leaue Commune et retouche au burin ousl est necess cette eaue forte est composée vinaigre vert de gris selarmoniac et Comun : broyes et peu boullés ensemble en vn pot plombe

ATELIER DE GRAVEUR EN 1643.

Voir pages 114 et 169.

XVIIe siècle à celui du XIXe qu'a figuré M. Auguste Lepère dans l'eau-forte connue intitulée *L'Atelier du Graveur* (1), on ne constatera pas de progrès au point de vue du bien-être, dans l'installation la plus moderne, au contraire.

Il y aurait plus de ressemblance, sans doute, entre l' « atelier » de Lepère et le très modeste logement de quelque petit graveur de province vers 1625. On peut le présumer d'après ce que laisse entendre un inventaire dressé à Bordeaux en novembre 1622 (2). Le document est d'autant plus curieux qu'il pourrait bien se rapporter au frère très obscur d'un graveur célèbre (3), mais ce qu'il offre ici d'intéressant, c'est la description du logement — trois petites pièces dont une boutique, — et de son contenu — ustensiles de cuisine, quelques meubles, presse à imprimer, planche de cuivre à demi gravée, images de piété, figures de rois, etc. (4).

Les influences d'atelier, dans la première partie du XVIIe siècle, se résument en somme dans les influences particulières de Léonard Gaultier, de Georges Lallemand, de Bosse, de Mellan. Maîtres et élèves subissaient en commun les influences générales qui s'exerçaient alors sur la gravure française.

Au début du siècle, deux catégories d'inspirations primaient toutes les autres, on pourrait presque dire existaient seules : les inspirations italiennes et les inspirations flamandes. Tous les historiens d'art qui ont eu à s'occuper de l'illustration du livre font une part prépondérante aux secondes. Le rôle joué, dans la

(1) Voir L. ROSENTHAL, *La Gravure*. Paris, 1909, in-4 (p. 379).

(2) Voir MARIONNEAU, *Le graveur J.-E. Lasne*... Bordeaux, 1887, in-8 (p. 19). Malgré la gêne que signale cet inventaire, J.-E. LASNE aurait, à sa mort survenue vingt ans plus tard, laissé à son fils une certaine fortune.

(3) Michel LASNE.

(4) On peut rapprocher de cet inventaire celui dressé en 1678 à la mort de NANTEUIL. Rien ne résume, mieux que ces textes, les deux situations extrêmes de la vie des graveurs au XVIIe siècle.

librairie française, par les éditions de la maison Plantin, à Anvers, est incontestable ; les plus nombreux témoignages le confirment... Cependant, on peut constater qu'il s'agit ici d'une influence française « retour de l'étranger ». Plantin est né près de Tours et s'est formé à Caen et à Paris (1). La comparaison des illustrations des livres français et flamands publiés aux environs de 1600, donne beaucoup plus l'impression d'un parallélisme que celle d'une filiation. Il faut aussi tenir compte qu'à cette époque et jusqu'au temps de Rembrandt, tout l'art du Nord est fortement imprégné d'italianisme (2). C'est par ce qu'ils ont d'italo-classique et non pour leurs autres qualités, que les artistes flamands — à commencer par Rubens — plairont d'abord aux Français. Les graveurs ne font point exception à la règle. Bosse (3) avouera plus tard (en 1645) qu'il a dû autant à Frisius (Simon de Vries) qu'à Callot, et à Sadeler qu'à Villamène, mais Frisius et Sadeler doivent tous deux beaucoup à l'Italie.

En réalité, indirectement ou directement, les influences italiennes ont eu une très grande part dans l'évolution de l'illustration française au cours de la première moitié du XVIIe siècle. Cette action semble contemporaine de la substitution des figures sur cuivre aux figures sur bois et paraît s'être accentuée sous le règne de Henri III. Peut-être ce prince qui avait traversé l'Italie et qui avait un peu les goûts des Médicis, n'y fut-il pas tout à fait étranger? Ensuite, l'influence italienne ne fit que croître avec le prestige des Carrache, le succès de Callot, la venue à Paris de Stefano Della Bella et surtout le voyage à Rome des principaux graveurs français.

Mais d'autres actions encore, et très diverses, s'exercèrent ; les

(1) Voir Max Rooses, *Musée Plantin-Moretus*. Anvers, s. d., in-fol. (p. 7).

(2) Voir H. Lemonnier, *L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, 1913, in-16 (1re partie, chap. III, p. 46).

(3) Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce*... Paris, 1645, in-12 (Avant-propos).

figures des livres publiés de 1600 à 1660 en ont gardé maintes traces. On y peut relever çà et là quelques vestiges des traditions caractéristiques des vieux centres d'art provinciaux. On y peut noter des restes très sensibles des tendances propres aux artistes du XVIe siècle, depuis le réalisme des Clouet, jusqu'à l'idéalisme maniéré de l'École de Fontainebleau. Surtout on reconnaît qu'il y eut un courant d'influences très important, venu de l'Est, soit de l'Allemagne, soit de la Suisse, soit principalement de la Lorraine.

Il n'est pas jusqu'à une certaine action possible de l'Espagne sur l'illustration française à laquelle il ne faille songer. Il n'y a pas encore de gravure espagnole et ce sont des Français ou des Flamands qui gravent à Séville ou à Madrid (1). Mais Thomas de Leu burine des portraits d'après Bunel qui a travaillé à l'Escurial (2); et le plus fécond peut-être de tous les dessinateurs d'illustrations, Claude Vignon, a également visité l'Espagne (3). De plus, depuis La Ligue jusqu'au Traité des Pyrénées, la question espagnole, sous toutes ses formes, guerre, mariages, littérature, hantera l'esprit des Français.

Toutes ces inspirations diverses présentent elles-mêmes des tendances si variées et se mêlent et s'entremêlent de tant de façons qu'il est très difficile de les étudier séparément. Les unes et les autres s'exercent par des voies multiples, par l'exemple, par l'importation et la vente de livres et de gravures de provenance étrangère (4), et, au premier chef, par le séjour en France de nombreux artistes venus de toutes les frontières.

(1) Voir par exemple : CABRERA DE CORDOVA, *Felipe segundo Rey de Espana.* Madrid, 1619, frontispice signé P. PERRET fe. (PHILIPPE II, l'épée à la main, devant l'Escurial).

(2) Voir *Sociétés des B. A. des départements,* t. XII, p. 74.

(3) Voir *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.* Paris, 1854, in-8, t. I (p. 270).

(4) Un des gendres de PLANTIN, Gilles BEYS, est libraire à Paris. Sa veuve se remariera à Paris au libraire Adr. PÉRIER. BEYS et PÉRIER font le commerce des ouvrages

Influences septentrionales. — De 1601 à 1610, les principaux illustrateurs des livres français sont : Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Fornazeris, un Belge, un Allemand, un Italien, à en croire certaines notices biographiques. Ces attributions de nationalité n'ont rien de bien fondé. Les pays d'origine de ces artistes ne sont pas connus. On sait seulement que c'est en France qu'ils ont vécu et travaillé. Mais, à côté d'eux, des graveurs flamands sont installés à Paris et font comme eux des figures de livres; les Tavernier sont venus d'Anvers en 1573, Jacques de Weert, les Mallery, les Firens, les Van Lochom (1) ont suivi. Les artistes du Nord jouissent de la faveur de la mode et de l'opinion. C'est à Ch. de Mallery que l'on a demandé en 1600 le frontispice du *Théâtre d'Agriculture* d'Olivier de Serres (2), une publication quasi officielle. Ce livre est en outre orné de quelques petits bois anonymes destinés, comme le texte lui-même, à montrer les charmes de la vie à la campagne, et la précision de certains détails rustiques semble trahir un dessinateur flamand.

En 1609, quand parut la traduction illustrée des *Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates* (3), on put lire dans le privilège que le libraire n'avait « point épargné sa « peine et sa vigilance pour rechercher les plus habiles tant à « sçavoir bien dresser un dessein qu'à buriner en cuivre, « envoyant jusqu'en Flandre pour avoir les planches touchées

imprimés en Flandre avec d'autant plus de facilité que, d'après les règlements, les livres sont exempts des droits de douane.

(1) Voir LINNING, *La Gravure en Belgique*, Anvers, in-12.

(2) Paris, in-fol., Bibliothèque Sainte-Geneviève.

(3) La date de 1609, qui est la date du privilège, serait aussi, d'après BRUNET, celle de la 1re édition. J. DE LA CAILLE, dans son *Histoire de l'Imprimerie et Librairie*, Paris, 1689, in-4, cite (p. 174) l'édition de 1614 comme « la bonne » édition. D'autre part, le catalogue de la Bibliothèque du Comte DE HOYM, Paris, 1738, in-8, signale, au n° 2954, cette édition de 1614 comme une « nouvelle édition ». L'édition de 1617 est à la Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes, Sb. 16). L'édition de 1627 est à la Bibliothèque de l'Institut, et le frontispice de l'édition de 1614 dans les collections de la Bibliothèque de l'Université à la Sorbonne.

« de meilleure main ». Un historien d'art fort compétent (1) s'est demandé quelles pouvaient bien être parmi les 65 figures du livre celles qui sont « touchées de meilleure main ». Après avoir écarté les planches signées (puisque les signataires De Leu, Gaultier, Isac étaient depuis longtemps installés à Paris), il a distingué, parmi les autres, des pages de mérite inégal, sans toutefois arriver à déterminer à quels graveurs étrangers il fallait les attribuer. On peut ajouter que l'un de ces artistes inconnus devait, comme le faisait entendre l'éditeur, être un maître à en juger par sa touche large, pleine, opulente, un peu dans la manière de Rubens.

Un autre des illustrateurs de ce livre, Jaspar Isac, est, lui aussi, un Flamand. Ce fils d'un peintre d'Anvers vint jeune à Paris (2) et y passa le reste de son existence. Beaucoup de figures de livres portent sa signature et il semble bien que ce soit surtout son influence qui ait propagé en France la façon de graver des Wierix (3).

Trente ans plus tard, c'est encore un Flamand, comme Isac marié et installé à Paris, et comme lui se rattachant à l'École des Wierix, le Liégeois Valdor, qui sera le principal illustrateur de la publication la plus importante du temps, *Les Triomphes de Louis le Juste* (Paris, 1649, in-folio). Mais ce graveur a préalablement séjourné à Rome et à Nancy (4) et à ses traditions natales se mêlent d'autres éléments.

Pendant tout le cours du XVIIe siècle, des colonies d'artistes flamands vinrent se fixer en France (5). Il y aurait aussi un

(1) A. DE MONTAIGLON, *Antoine Caron*, Paris, 1850, in-8, p. 14.

(2) Il s'établit rue Saint-Jacques « Au Chameau ». Les registres de l'église Saint-Benoît mentionnent son mariage en 1612 et sa mort en 1654.

(3) Antoine (1555-?) et Jerôme (1554-1619).

(4) Voir le *Dictionnaire* de JAL.

(5) Voir Pierre Marcel LÉVI, *La peinture française*... (1690-1721). Paris, 1905, in-4, p. 52 et 53.

exemple d'un illustrateur français ayant été s'instruire de son art en Flandre même, s'il était bien exact que Michel Lasne fut un moment, à Anvers, l'élève ou l'apprenti de Rubens.

A partir de 1620 environ, c'est encore plus par des Hollandais que par des Flamands que s'exercent en France les influences septentrionales. Déjà en 1618, quand on avait voulu, pour l' « Académie de Pluvinel » (1), un maître de dessin émérite, on s'était adressé à Maurice de Nassau, et ce prince avait désigné le fils d'un graveur de talent, graveur lui-même, Crispin de Passe le jeune (2).

Cet artiste, né à Utrecht, élevé à Cologne (mais dans l'atelier de son père), avait une manière de graver large, claire et donnant l'impression d'une traduction vraie de la réalité. Il séjourna douze ans à Paris et, pendant ces douze ans, il y fut l'illustrateur le plus recherché et le plus admiré. Non seulement il fit les planches de l'ouvrage de Pluvinel (3), les plus belles de toutes celles qui furent publiées en France (4) entre 1620 et 1650, mais encore il dessina ou grava les fronstipices et figures de la plupart des romans du temps, *Les Amours de Théagène et Chariclée, Endymion, Le Romant des Romans, Le Berger extravagant*, etc.

Les troubles intérieurs de la Hollande, la lutte entre Gomariens et Arminiens, et finalement l'exécution de Barneveldt en 1619 (5), poussèrent beaucoup de Hollandais à venir chercher en France un pays où régnât au moins un semblant de liberté de conscience; et c'est ainsi que toute une petite colonie d'artistes

(1) Sorte d'école des Pages par laquelle passèrent RICHELIEU et LOUIS XIII.

(2) Voir D. FRANKEN Dr. *L'œuvre gravée des Van de Passe,* Paris-Amsterdam, 1881, in-8.

(3) *Maneige Royal,* Paris, 1623, in-fol. (Cabinet des Estampes, Ke 7).

(4) A Anvers en 1628, fut publiée une œuvre dans le même genre, *L'Académie de l'Epée,* par THIBAULT, in-fol. (Bibliothèque du Ministère de la Guerre).

(5) Voir E. LAVISSE, *Histoire de France.* t. VII, 2e vol., p. 214.

de cette nation s'établit sur le territoire « privilégié » de Saint-Germain-des-Prés. Leur existence y est constatée à la date de 1626 (1).

En 1630, un amateur d'art, M. Favereau, appela à Paris Cornelis Bloemaert (2) pour graver les pièces les plus importantes de ses collections. Quand ces gravures furent publiées en 1655, avec des notices explicatives de l'abbé de Marolles (3), le graveur n'était plus à Paris. Mais il y avait passé dix ans, et y avait probablement formé quelques élèves, puisque le peintre Laurent de la Hyre raconte que son père l'aurait fait entrer chez Bloemaert s'il n'avait trouvé « le prix de cette école » trop élevé (4).

Bien d'autres artistes flamands séjournèrent à Paris dans cette première partie du XVIIe siècle, depuis les plus illustres jusqu'aux plus obscurs, depuis Rubens jusqu'au médiocre graveur Van Merlen, et tous ont pu avoir leur grande ou petite influence sur les illustrateurs français. Celle de l'un d'eux fut particulièrement profonde ; non seulement on trouve, dans un certain nombre de livres édités alors à Paris, des frontispices ou des planches gravés d'après des dessins de Philippe de Champaigne, mais l'inspiration de ce peintre, son style, sa conception artistique caractérisent nettement les gravures de toute une catégorie de livres.

A partir de 1630 toutefois, les éditeurs font de moins en moins appel à des illustrateurs venus de Flandre ; dans les demandes de privilèges, ils ne se glorifient plus, comme d'un mérite, de leur avoir demandé des planches. C'est à d'autres

(1) Voir H. LEMONNIER, *L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1913, in-16, p. 73.

(2) (1608-1680).

(3) *Tableaux du Temple des Muses, tirés du cabinet de feu M. Favereau*, Paris, 1655, in-fol. 55 fig. gravées par BLOEMAERT et TH. MATHAM (qui fit les paysages) et 4 par BRÉBIETTE, la plupart d'après les dessins d'Abraham DIEPENBECK (Cabinet des Estampes Sb. 17).

(4) Voir Ed. MEAUME, *Georges Lallemand...*, Nancy, 1876, in-8.

étrangers que va de préférence la faveur du public. Ce sont d'autres inspirations qui prédominent dans les ateliers de Paris.

Influences méridionales. — Entre les diverses façons dont l'action des artistes italiens s'exerça sur l'art français, il faut sans doute faire une large place à l'importation des estampes et des livres à figures ; cependant il y a à tenir encore plus de compte de la séduction qui faisait converger les rêves de tout apprenti artiste vers Rome ou Florence, et surtout de ce qui en était souvent la conséquence habituelle, du voyage au delà des Alpes. Cette irrésistible attraction aboutira à la création de l'École de Rome en 1666. Dès le commencement du siècle, on en trouve la preuve dans les légendes des fuites en Italie de Callot et de Claude Lorrain enfants, et aussi un peu plus tard dans le fait que Poussin préféra son petit logis romain à toutes les pompes du Louvre. Mais, parmi les illustrateurs des livres, bien peu nombreux furent les élus appelés à faire le classique voyage. Le séjour dans les États du pape ou dans ceux du grand-duc de Toscane n'offrait aucune sécurité aux artistes protestants, toujours sous le coup d'une dénonciation aux tribunaux d'inquisition (1). Et c'est là sans doute une considération qui, tout autant que l'insuffisance de ressources pécuniaires, a empêché Abraham Bosse de se rendre en Italie. Au contraire, la pénurie d'argent semble avoir été la principale des raisons qui retinrent en France Lasne et Chauveau.

Mellan fut plus heureux. Il passa douze ans à Rome et il eut le temps de s'emplir les yeux d'une lumière et d'une harmonie qui se reflétèrent, par la suite, dans toutes ses œuvres.

Brébiette, Pierre Daret et Charles et Jérôme David (dont les noms ou monogrammes se rencontrent fréquemment dans

(1) Ainsi Sébastien Bourdon. Voir *Mémoires inédits sur la Vie et les Ouvrages des Membres de l'Académie...* Paris, 1854, in-8, p. 89.

les livres français du temps) séjournèrent également quelques années en Italie.

A ces exceptions près, les graveurs d'illustrations français ne subirent l'influence italienne que par voie indirecte et en quelque sorte d'une manière suggestive.

Il est à noter qu'à l'inverse de ce qui se passait pour les Flamands, très peu de graveurs italiens vinrent en France. Le courant était dans l'autre sens. On ne trouve guère dans les livres illustrés que la signature de Stefano Della Bella. Une fois par hasard, on lit sur un frontispice le nom de Pierre de Cortone (1). Le fait ne suffit pas pour établir la venue de cet artiste à Paris. Le dessin a pu être envoyé d'Italie au graveur Karl Audran. Il y a des exemples de cette façon de procéder (2).

Les vrais importateurs de l'influence italienne, ce furent Callot et ses imitateurs, Della Bella, Nicolas Cochin, Silvestre, Collignon et les Pérelle.

C'est plus particulièrement le genre de gravure alors à la mode à Florence, que Callot fit apprécier et aimer aux Français. Mais Callot leur apportait en même temps, par son interprétation personnelle, l'inspiration et le modèle de ce qui allait devenir la véritable gravure française : des estampes lumineuses et claires, aux lignes précises, nettes, élégantes, et pleines à la fois d'esprit et de pensée (3). Aussi, nulle part, son génie ne fut-il mieux compris et admiré qu'en France. Pendant le séjour prolongé qu'il fit à Paris, aux environs de 1630, il logea au Petit-Bourbon, dans un quartier qui était comme le centre artistique de la capitale, chez son ami Isaac Henriet, marchand d'estampes.

(1) Voir le P. Le Moyne, *La Galerie des Femmes Fortes*, Paris, 1647, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut AA-88 et Cabinet des Estampes, Qe 10).

(2) Voir *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, 1911, in-16, p. 113 (Lettre du 17 janvier 1642).

(3) Il est possible que Callot en ait eu comme l'intuition, puisque c'est à l'un de ses amis de Paris qu'il laissa ses planches et le droit d'en éditer les épreuves.

Par son intermédiaire, Callot fut mis en rapport avec la plupart des graveurs de Paris. Il connut Bosse, il lui enseigna des secrets de métier (1) ; il lui donna aussi très probablement les plus utiles conseils. Il se lia très intimement avec Michel Lasne, si intimement que l'on ne sait qui des deux eut l'idée de la gravure du siège de La Rochelle et qu'en tout cas, ils y collaborèrent, puisque les portraits mis en bordure sont l'œuvre de Lasne (2).

L'inspiration de Callot est visible dans beaucoup de livres de cette époque, que les illustrations en soient dues à de simples amateurs ou à des maîtres connus, que les ouvrages aient été publiés en province ou à Paris. Ainsi en 1628, un libraire de Lyon édite *Les Fortifications du chevalier Antoine de Ville Tholosain* (3), avec un frontispice signé par l'auteur lui-même : « A. de Ville invenit et sculpsit. » C'est de la jolie gravure d'amateur. La composition offre une variante originale du type général alors en usage. Il y a des détails d'une heureuse invention comme la personnification de l'esprit et du travail sous les traits d'un ingénieur et d'un terrassier. Mais, pour les types comme pour la technique, tout relève d'une imitation manifeste de Callot.

La même observation s'applique au frontispice des *Éléments de Pourtraiture* de Saint Igny (4) où lui-même s'est représenté près de son chevalet, et au frontispice anonyme du *Parnasse des Muses* (5) qui présente deux buveurs d'allure fort pittoresque.

En tête du *Prince*, de Balzac (6), on voit une planche de

(1) Par exemple l'emploi du vernis dur (voir p. 82).

(2) Voir Bruwaert, *Vie de Jacques Callot*, Paris, 1912, in-4, p. 139.

(3) In-fol., 55 planches (voir Bibliothèque du Ministère de la Guerre A1 g 28).

(4) Paris, s. d. (1630), in-12 (Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats). Voir aussi Robert Dumesnil, *Le Peintre Graveur Français*, Paris, 1835-1871, in-16, t. X, p. 215.

(5) Paris, 1633, in-8 (Bibliothèque du Baron James de Rothschild).

(6) Paris, 1631, in-4 (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

Michel Lasne. C'est un portrait de Louis XIII encadré de paysages, témoins de ses principales victoires; celui du Pas de Suze est tellement dans la manière de Callot que l'on peut croire à une nouvelle preuve de la collaboration des deux amis (1).

Quelques années plus tard, en 1637, fut publiée, à Lyon, une deuxième édition des *Œuvres pharmaceutiques* de Jean Renou (2). On l'orna d'une gravure de C. Le Roy, qui est intéressante à des titres divers et en particulier parce que l'un des personnages n'est que l'agrandissement d'une figure dessinée par Della Bella à la façon de Callot.

On peut citer, toujours dans le même ordre d'imitation, le frontispice d'un ouvrage publié à Dijon en 1656, à l'occasion d'une entrée triomphale du duc d'Épernon, petite pochade à la plume due à deux artistes locaux restés tout à fait obscurs, Godran et Mathieu (3).

Dans toutes les villes de France, où l'on grave au XVIIe siècle, on trouve des exemples de la profonde influence exercée par l'œuvre de Callot. Quand, à partir de 1660, Sébastien Le Clerc fit prévaloir, dans l'illustration des livres, le genre et le style de cet artiste, il y avait déjà trente ans que les graveurs français s'en inspiraient et professaient un véritable culte pour sa personne. Lasne et Bosse gravèrent son portrait. Le premier, en 1629, parlait des « idées divines » (4) de Callot; le second, en 1649, s'exprimait ainsi (5) :

« Aucun d'avant n'y d'après luy jusqu'à présent n'a encore « mieux fait... il a été jusqu'au-delà de ce que l'esprit de l'homme « pouvait espérer et... il est en partie la cause que nous ayons à

(1) Voir BRUWAERT, *Vie de Jacques Callot*, Paris, 1912, in-4, p. 142.

(2) Lyon, 1637, in-fol. (Bibliothèque de la Pharmacie Centrale de France).

(3) Voir les *Armes triomphantes de son Altesse Monseigneur le Duc d'Épernon...*, Dijon, 1656, in-fol. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(4) BRUWAERT, *Vie de Jacques Callot*, Paris, 1912, in-4, p. 131.

(5) BOSSE, *Des sentiments sur la distinction...*, Paris, 1649, in-12, p. 81.

« présent icy et en divers autres lieux de très excellens hommes « en cet art (de la gravure). »

Influences venues de l'Est. — L'action de Callot fut si grande que, pour la comprendre, il faut rechercher comment s'éveilla le génie de cet artiste et distinguer les éléments divers qui contribuèrent à sa formation. Il semble que l'on peut retrouver dans son œuvre des traits venus de trois sources différentes. Tous ses biographes ont beaucoup insisté, et avec raison, sur ce qu'il doit à ses maîtres florentins. Mais on n'a peut-être pas assez remarqué chez lui des réminiscences de certains graveurs français du XVIe siècle, et aussi quelques traces de traditions locales qui peuvent remonter jusqu'à Martin Schongauer. Il y a des manières variées chez Callot. Bien souvent ce qui n'est pas du Callot caractéristique ressemble aux jolies estampes d'Étienne Delaune. D'autre part, la taille verticale, sobre, nette et fière de Callot se rencontre déjà dans les planches d'un livre publié à Nancy en 1611, dans celles du moins qui sont signées du nom de Frédéric Brentel. Quand parut cet ouvrage *Cérémonies des obsèques de Charles III, duc de Lorraine...* (1), Callot était en Italie. Mais, soit à Rome, soit plutôt à Florence où régnait précisément la sœur du duc Charles, il a dû avoir ces planches entre les mains, et être fortement impressionné en y trouvant l'image de sa ville natale, les figures de ses compatriotes, de ses amis, et jusqu'au portrait de son père (2). Il est possible d'ailleurs que Callot, avant son départ de Nancy, en 1608, ait eu les mêmes maîtres que Fr. Brentel.

Quoi qu'il en soit, par leur naissance, ces artistes relèvent

(1) Nancy, in-fol., sd. fig. dessinées par Claude La Ruelle et gravées par Fr. Brentel, Mérian... (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(2) Il figurait dans le cortège funèbre, en qualité de Roy d'Armes... Voir Bruwaert, *Vie de Jacques Callot*, Paris, 1912, in-4, p. 14 et 23.

tous deux des écoles voisines des bords du Rhin. Précisément à la fin du XVIe siècle, on constate, dans ces écoles, une évolution, un changement dans la manière de graver, qui coïncide avec le séjour à Strasbourg d'Étienne Delaune (1), chassé de France au moment de la Saint-Barthélemy. Dans ces années d'exil, Delaune forma de nombreux élèves, à commencer par Théodore De Bry (2) et par son intermédiaire, il influença (3) par la suite Mathieu Mérian (4) (le gendre et l'élève de De Bry), les fils de De Bry et presque tous les graveurs de l'École de Francfort.

Tous ces détails sont essentiels pour l'Histoire de l'illustration française au XVIIe siècle. Les estampes de De Bry et celles de Mérian ont été très répandues et très imitées en France. Les planches des *Grands et Petits Voyages*, publiés par les De Bry de 1598 à 1634 (planches faites d'après des dessins dus à des voyageurs), ont servi de modèles et de types pour la plupart des illustrations des livres analogues édités jusque vers 1640. On s'en inspira même pour des figures d'un genre tout différent : Dans un ouvrage à sujets mythologiques (5), on retrouve, à l'arrière-

(1) 1519-1583. Un érudit, M. MASSON, a découvert dans les Archives de Strasbourg (Gup. 64. Bd. 55) une pièce relative à Étienne DELAUNE, qui indique que cet artiste n'est pas né à Blois, comme on l'a admis jusqu'ici, mais à Milan. Le document est trop important pour ne pas être reproduit :

« Samstag, den 25 Aprilis 1573. Estienne de Laune de Milan, ein Kunstreicher « Kunststrecher so uff 40 Iahr in Frankreich gewesen und auch der Religion halb « entwichen ist gleicher gestatt uff ein Iarlang zum einwohner angenommen. Hatt « wersprochen Statt treu und hold auch gebotten und verbotten gehorsam zu sein. « Alhie Recht zu geben und nemen. Soll sonst frei und unbeschwert sein. Act ut supra. « (Wohnt) Bey Stoffel Rodt, Schreinnern, in Fladergasse. »

(2) Th. de BRY (1528-1598).

(3) L'influence de DELAUNE s'exerça aussi en Italie. On remarque une coïncidence singulière entre la conception de son Andromède et celle de l'Andromède de la Galerie Farnèse.

(4) Mathieu MÉRIAN (1593?-1650). La date de 1593 que donnent les biographies pour la naissance de MÉRIAN paraît erronée. MÉRIAN a gravé entre 1608 et 1610 les planches de la cérémonie funèbre du duc de LORRAINE. On n'aurait pas confié ce travail à un débutant.

(5) *Les Images et Tableaux de platte peinture des deux Philostrates.* Paris, 2e édition, 1615.

plan d'une gravure de Jaspar Isac, la même construction à loggia que sur une planche des *Grands Voyages*. Il semble que la publication des De Bry ait joué, au commencement du XVIIe siècle, un rôle du même ordre et tout aussi important que celui qui sera réservé, vers 1825, aux illustrations des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor (1).

Quant à l'artiste bâlois Mathieu Mérian, il séjourna si souvent en France, il y grava tant de vues de villes, plans, paysages, et il y fut si souvent copié et recopié que parler de son influence est une banalité. Dans l'*Histoire de la Gravure en France*, M. Duplessis note que Bosse en particulier doit beaucoup à Mérian. Mais la remarque s'applique tout autant à Tavernier, à Chastillon, à Lasne. Cette action persista jusqu'à la fin du siècle. Ainsi les nombreuses illustrations de la fameuse *Bible de Royaumont* qui parut en 1670, ne sont pour la plupart que des reproductions des *Icones Biblicae* publiées par Mérian à Strasbourg en 1625. Il est telle scène biblique (2) qui se déroule dans un décor suisse, avec chalets, montagnes et personnages vêtus de costumes locaux.

D'autres inspirations helvétiques de sources diverses pénétraient en France tous les jours avec des livres et des estampes édités à Bâle, à Genève, à Zurich.

Il y a enfin à tenir compte des influences possibles des vieux maîtres allemands : deux observations de détails montrent qu'au commencement du XVIIe siècle, ni Holbein, ni Dürer n'étaient oubliés. La marque (3) du libraire de Lyon, Frellon, qui fut l'éditeur des *Simulachres de la Mort* (4), est assez originale,

(1) Paris, 1820-1853, in-fol.
(2) Par exemple Abraham et les Anges, et Moïse sauvé des eaux.
(3) Voir SILVESTRE, *Marques typographiques*. Paris, 1863, in-8.
(4) Lyon, 1547.

assez artistique pour qu'on l'ait attribuée à Holbein. Or, ce papillon aux ailes prises dans les pinces d'un crabe, qui fut dessiné vers 1540, figure souvent comme simple élément décoratif sur les frontispices de livres publiés à Lyon entre 1600 et 1630. On le voit, en 1610, gravé en taille-douce par Firens, sur la première page des *Méditations historiques* de Camerarius (1); on le trouve l'année suivante sur le frontispice d'un Plutarque signé par Léonard Gaultier (2); on le retrouve encore, en 1626, dans les *Hieroglyphiques* de Valerianus (3). Simple marque de libraire, dira-t-on. — C'est possible, mais Gaultier ou Firens, au lieu de la copier, pouvaient en donner une traduction fantaisiste. De la fidélité de leur copie, ne peut-on conclure qu'ils admiraient dans Holbein un maître à imiter (4)?

De même pour Dürer, dont l'autorité est invoquée par presque tous les artistes du temps, n'est-il pas significatif de rencontrer dans un bréviaire (5) de 1604 un bois qui, quelque grossier qu'il soit, ne laisse pas d'être une reproduction assez exacte de la gravure du pommeau de l'épée de Maximilien, appelée « le petit crucifix »?

Il faut aussi signaler l'influence qu'a probablement exercée sur les illustrateurs français le peintre polonais J. Ziarnko (J. Le Grain) qui séjourna à Paris de 1610 à 1627 environ, et donna les dessins de publications importantes telles que la figure du *Carrousel* de 1612 ou les tableaux de la *Bible* de Frizon.

Mais en définitive, parmi toutes les inspirations venues de

(1) Ph. CAMERARIUS, *Les Méditations historiques*... Lyon, 1610, in-4. (Frontispice faisant partie de la Collection d'Estampes de la Bibliothèque de l'Université.)

(2) *Plutarque*... 1611, p. in-fol. (Frontispice faisant partie des Collections de la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.)

(3) VALERIANUS, *Hieroglyphica*. Lyon, 1626, in-fol. (Frontispice faisant partie des collections de la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.)

(4) HOLBEIN a peut-être pris ce motif sur les monnaies romaines de la famille Durmia.

(5) *Breviarium*... CATHALUNI, 1604, in-8. Bibl. Sainte-Geneviève BB. 955. rés.

l'Est qui ont pu, au XVIIe siècle, agir sur la gravure française (1), la part dominante revient aux écoles de Lorraine. Leurs vieilles traditions ont été apportées à Paris par les Vallée, les Briot et le peintre Georges Lallemand ; et les tendances nouvelles des Lorrains transformés au contact de l'Italie, l'ont été par Callot d'abord, puis par Israël Henriet, Israël Silvestre, François Collignon et Sébastien Le Clerc.

Influences nationales. — Pour résister à toutes ces infiltrations étrangères, il eût fallu que l'artiste pût s'appuyer sur de profondes et solides traditions nationales, et c'est ce qui lui faisait le plus défaut. Les anciennes écoles provinciales avaient disparu au milieu des guerres civiles de la fin du XVIe siècle. Les discordes religieuses avaient profondément transformé la vieille France. Sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, la nation se formait ou se reformait avec une tendance très nette de centralisation artistique vers la capitale. Cependant, il devait subsister quelques traditions d'art local, et, ne fût-ce que par sa naissance et ses qualités héréditaires, l'artiste pouvait en avoir subi l'empreinte. Il est donc important de considérer son lieu d'origine. Il l'est tout autant de relever les noms des villes de France où furent édités, au XVIIe siècle, des livres ornés de gravures exécutées sur place. A ce point de vue encore, les livres publiés en province à l'occasion des réceptions de princes ou souverains prennent une valeur spéciale. Si l'on en juge par les noms, le plus souvent obscurs, qui se lisent au bas des planches, pour illustrer ces livres, on faisait appel à des dessinateurs ou à des graveurs du pays. Or qui, mieux que cet artiste peu voyageur qu'est l'illustrateur de livres, pouvait subir et

(1) On peut encore comprendre parmi ces influences, celle qui résulte de la vente en France de nombreuses estampes relatives aux guerres de religion, faites en Allemagne, soit par HOGENBERG, soit par Adrien DE HUBERTI.

traduire une influence locale pure de tout élément étranger?

Les artistes français qui, de 1600 à 1660, ont travaillé pour des libraires, venaient de tous les coins de la France, depuis Nantes jusqu'à Metz et des bords de la Somme jusqu'aux rives du Gard. Toutefois, ce n'est guère que chez les graveurs originaires de Reims ou de Tours qu'on peut constater quelque parenté artistique avec les sculpteurs ou les miniaturistes du moyen âge. Chez Nanteuil aussi bien que chez l'obscur Edme Moreau, on retrouve l'élégante sérénité un peu païenne des œuvres d'art champenoises. Chez Bosse, chez Claude Vignon, les types figurés offrent parfois quelque ressemblance avec ceux de leur compatriote Bourdichon : les uns et les autres ont la placidité et l'air de santé morale et physique des gens de la Touraine. Par contre, il n'y a rien de particulièrement bourguignon chez les Spirinx ou les autres graveurs qui font à Dijon des figures de livres.

On a parlé de l'école d'Abbeville. C'est plutôt une façon de désigner en bloc les artistes nés à Abbeville, qu'une expression correspondant dans la réalité à un ensemble de qualités artistiques caractérisées. Chez le plus illustre de ces artistes, le graveur Claude Mellan, on chercherait en vain quelque trait révélateur de son origine picarde.

A Aix, à Troyes, à Metz, à Pont-à-Mousson, à La Flèche, et dans quelques autres villes encore, on édite des livres à figures. Mais à Aix, c'est un graveur flamand, Jean Daret, qui seul se distingue au milieu de graveurs à tendances italo-classiques; et à La Flèche et à Pont-à-Mousson, la publication de quelque gravure intéressante s'explique par le fait que les Jésuites sont installés dans le pays et fournissent, sinon le graveur, du moins le dessinateur (1). Ailleurs, on ne trouve que tailles-douces

(1) Voir la *Perspective de Viator*. La Flèche, 1626, in-12. Dans le catalogue de la vente DESTAILLEUR en 1895, cet ouvrage est mentionné comme orné de 66 figures

grossières, bois informes, et il ne peut être question d'art.

Dans le Midi, il est vrai, l'École de Toulouse commence à s'affirmer avec le peintre Chalette et les graveurs Pader et Baron. Cependant, lorsque, dans la ville des Capitouls, on a besoin seulement d'un fleuron à mettre sur le titre d'un livre, c'est aux graveurs à la mode à Paris que l'on s'adresse. C'est à Léonard Gaultier que le libraire Colomiez demande la Pallas, gardienne de la cité, qui sert de marque à ses livres (1).

Pour distinguer une influence nationale dans les œuvres des illustrateurs français du XVIIe siècle, il ne faut pas aller la chercher dans les productions provinciales, mais à Paris même. Et cette action ne s'exerce pas par les voies mystérieuses de l'hérédité, elle résulte tout simplement de l'imitation et de l'inspiration des maîtres français du XVIe siècle. Tous, plus ou moins, ont eu leur part d'action. On voit leurs tendances diverses se refléter aux figures des vieux livres. Si l'influence de l'école de Fontainebleau est évidente (2) et s'affirme jusque dans les illustrations crayonnées par Daniel Rabel pour l'*Astrée* en 1633, celle des artistes des bords de la Loire n'est pas moins réelle. Les gravures du livre de Du Cerceau *Les plus excellents Bâtiments de France* (3), paru en 1576 et souvent réédité au XVIIe siècle, sont comme le prototype de toutes les planches d'architecture

gravées par Mathurin JOUSSE, 5 d'après DU CERCEAU et 61 d'après les dessins du P^re MARTELLANGE.

(1) Voir *Aristotelis Historia de Animalibus*. Toulouse, 1619, in-fol. (Bibl. de l'Institut. M. 129). En 1623, il y a pourtant essai d'illustration locale, mais cet essai est fort médiocre. Par exemple, les deux planches dessinées par CHALETTE et gravées par J.-E. LASNE pour l'*Historia prostatae a Ludovico XIII Sectariorum in Gallia Rebellionis*, de B. GRAMOND. Toulouse, 1623, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X, 25 a.). En 1644, autre tentative meilleure avec les gravures de BARON, l'une d'après FREDEAU, dans l'ouvrage de l'évêque PLANTEVIT DE LAPAUSE, *Planta-Vitis seu Thesaurus synonymicus Hebraico-Chaldaico-Rabbinicus*. Lodève, 1644, in-fol. (Bibliothèque de l'Université Rr. 17).

(2) Voir L. DIMIER, *Le Primatice*. Paris, 1900, in-8 (p. 215).

(3) Paris, 1576, in-fol.; 2e édition, 1607 (Bibliothèque de l'Institut, N. 90).

publiées en France par la suite. Thomas de Leu passe pour avoir été l'élève de Jean Rabel, et Léonard Gaultier celui de Jean Cousin. Tous deux ont gravé, d'après des dessins ou peintures d'Antoine Caron, de Bunel, de Quesnel et ils leur ont pris quelque chose de leur style, comme feront Claude Mellan à l'égard de Poussin, et Pierre Daret de Vouet. Il est tel frontispice signé par Fornazeris (1) qui laisse penser que le dessinateur venait de regarder les Grâces de Germain Pilon quand il l'a composé. Enfin, l'on sent bien, tant on y retrouve les mêmes qualités, que certains portraits n'ont pu être burinés que par des compatriotes de Clouet. Le fait seul que les portraits sont nombreux dans les livres de cette époque et que ce sont les illustrations les meilleures et les plus soignées, est un trait national.

Rapports avec l'Académie. — A partir de 1648, les influences diverses qui s'exerçaient en France sur les dessinateurs ou graveurs d'illustrations, auraient pu s'effacer devant une direction ferme, une sorte de canon imposé par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. On n'observe rien de semblable. Soit dédain, soit oubli, l'Académie parut ignorer que la gravure fût un art (2). Et cependant, la liberté relative des graveurs comparée à l'embrigadement corporatif des autres artistes n'avait pas été étrangère au mouvement d'idées qui avait présidé à la création de cette Académie (3). De plus, si, dans les premiers statuts et règlements, ceux de février 1648, il n'y a rien qui concerne les graveurs, l'un d'eux et précisément l'un des illustrateurs de livres les plus prisés alors, Abraham Bosse, fut nommé professeur à

(1) Voir DE MATHIEU, *Histoire de Louis XI*. Paris, 1610, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 85).

(2) A. FONTAINE, *Les Collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1910, in-8 (p. 29).

(3) L'Académie prit pour devise : *Libertas artibus restituta*. Voir aussi *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie...* Paris, 1854, in-8, t. I (p. 16).

l'Académie, très peu de temps après que cette compagnie eut commencé à siéger. On lit dans les procès-verbaux, à la date du 9 mai 1648 :

« Monsieur Bosse a commencé d'enseigner en l'Académie les reigles de la perspective (1). »

Certains « académistes » eux-mêmes, comme Vignon, Testelin, Errard, Mauperché et d'autres, pratiquaient aussi l'art de la gravure, mais c'était pour leur seule qualité de peintre qu'ils avaient été choisis.

L' « arrêt de jonction » du 7 juin 1652 (2), préparé depuis le 27 mai 1651, n'excluait pas formellement les graveurs de la Compagnie (article VII), et même l'article IX spécifiait :

« ...Que tous ceux dud. Corps qui y feront des desseings pour les graver ou pour graver eus-mesmes, seront obligés de les faire voir à l'Académie avant que de les mettre au jour, et sans y estre mis le visa, et seront obligés de fournir à l'Académie deux exemplaires afin qu'on ne mette rien en public de deshonneste et, en cas de manquement, il y aura amende arbitraire (3). »

Toutefois, l'Académie continuait de dédaigner l'art de la gravure. Quand en novembre 1651, pour « recognoistre les soings et les peines que Monsieur Bosse pran de montrer gratuitement la perspective », les académiciens décidèrent de lui donner « séansse et voix deslibérative » dans les assemblées « en callité d'académiste honorère », ils eurent soin de préciser que cette nomination était faite « sans considérer sa callité de graveur ny que sela puisse tirer en conséquence pour les autres graveurs, ne luy communiquan point les privilèges de l'Académie (4) ».

Ce ne fut que quatre années plus tard, par l'article XV des

(1) *Procès-verbaux de l'Académie...* Paris, 1875, in-8 (p. 17, séance du 9 mai 1648).
(2) Voir *Procès-verbaux...* Paris, 1875, in-8 (p. 83).
(3) *Idem, ibid.*
(4) Voir *Id.* (p. 58).

Statuts et ordonnances du Roy de 1655, qu'on admit enfin « que les excellens graveurs pourront estre resçeus Académiste (1) ».

Il y avait alors en France les plus « excellents graveurs » du temps et peut-être de tous les temps, Rembrandt mis à part. L'Académie ne mit aucun empressement à s'en apercevoir. Elle continua au contraire d'agir comme si elle tenait la gravure pour un art d'ordre négligeable. Cette attitude permet de supposer qu'il fallut quelque ordre exprès du roi pour qu'en avril 1663 (2), elle admît enfin parmi ses membres deux graveurs, Rousselet et Chauveau... « en exécutant les ordonnances quy porte que les excellentz graveurs pourront estre resçeus en l'Académie (3) ».

Entre temps, Bosse avait été forcé de se démettre de ses fonctions de professeur et il est probable que les circonstances, encore peu connues de cette démission, ne sont pas étrangères au refus persistant qu'opposèrent par la suite Mellan et Nanteuil à toutes les avances de l'Académie.

On pourrait alléguer, à la décharge de l'Académie, que tous les graveurs ne tenaient peut-être pas à être « académistes ». Ils étaient pour la plupart marchands d'estampes, et, dans les statuts de l'Académie, on avait inscrit « l'obligation de ne pas tenir boutique et de briser l'enseigne réglementaire... (4) ». Mais n'était-ce pas à dessein que cet article avait été inséré?

On a vu que, par l'article IX des statuts de 1652, l'Académie s'était réservé le droit d'apposer son visa sur les dessins que les « académistes » destineraient à être gravés. Il ne reste aucun

(1) Voir *Procès-verbaux...*, Paris, 1875 (p. 258).

(2) Le graveur Dorigny avait été reçu le mois précédent (3 mars), mais en qualité de peintre. (Voir *Procès-verbaux...* Paris, 1875, in-8, t. I (p. 215).

(3) Voir *Procès-verbaux...* Paris, 1875, in-8, t. I (p. 223). Séance du 14 avril 1663. Après Rousselet et Chauveau entrèrent à l'Académie, dans cette même année 1663, Huret, Van-Schuppen et Daret, et l'année suivante Chateau, Vallée, Picart.

(4) Voir H. Jouin, *Charles Le Brun*. Paris, in-fol. (p. 69), et H. Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, 1913, in-16 (p. 180).

compte rendu des discussions qui purent résulter de l'application de ce règlement. Selon toute vraisemblance, la mesure devait s'étendre jusqu'aux figures de livres. Il est peu probable que les illustrations de *La Pucelle* de Chapelain aient paru sans que cette formalité eût été observée. D'abord parce que le livre était impatiemment attendu — on en parlait depuis 20 ans, — ensuite, parce que les figures relevaient doublement de l'examen prescrit. C'est l'académicien Claude Vignon qui a donné les dessins; c'est le professeur et « académiste honnorère » Abraham Bosse qui les a gravés. Il serait très intéressant de posséder les dessins présentés par Claude Vignon à l'approbation de ses collègues et de les comparer aux planches du livre, très intéressant aussi de connaître les conseils qui ont pu à l'occasion être donnés. Mais tout document à ce sujet fait encore défaut. Dans les figures du livre, on ne retrouve ni tout à fait la manière de Vignon ni tout à fait celle de Bosse. L'Académie pourrait bien avoir ici exercé une influence. Est-ce pour cela que ces illustrations ont déjà toute la banale et froide correction du genre dit académique?

III

LES ARTISTES

Sur un ensemble d'un millier de volumes illustrés, pris au hasard parmi les livres de toute espèce publiés en France de 1600 à 1660, la moitié environ contient des figures anonymes; dans l'autre moitié, on relève les noms d'une centaine de graveurs ou de dessinateurs divers (1). Ces noms sont accompagnés de l'une des trois mentions suivantes :

Invenit ou *delineavit* ou *pinxit*
Incidit ou *sculpsit* ou *fecit*
Excudit.

Il peut arriver que ces trois indications suivent un seul et unique nom, ce qui signifie que le dessinateur est en même temps le graveur et l'éditeur de la planche.

Mais, d'ordinaire, l'*excudit* ne concerne que le propriétaire légal de la presse à imprimer, qu'il soit imprimeur ou marchand d'estampes. Les deux autres rubriques désignent les artistes illustrateurs.

(1) Voir ci-après la liste de ces artistes donnée dans l'ordre alphabétique.

L'auteur du dessin se sert à son gré des mots *inventor*, *invenit*, *delincavit*. Ce n'est pas toujours à lui que revient le mérite de la conception première. Dans certaines figures de livres, il est fait mention d'une quatrième personne. Ainsi, dans les *Décorations et Machines aprestées aux nopces de Tétis...* » (Paris 1654. Il fol.) (1) les planches 2, 3,... et 11 sont signées « F. Francart del. J. Torelli in. — I. Silvestre f. ». Et cette distinction entre L'*invenit* et le *delineavit* ne s'observe pas seulement dans les livres consacrés aux pièces de théâtre.

Le graveur emploie indifféremment, semble-t-il, l'une des expressions de *incidit, sculpsit, fecit* (2) », Est-ce tout à fait au hasard? Ne peut-on supposer dans le choix du terme quelque correspondance secrète, soit avec l'origine de l'artiste, soit avec la mode du temps où il travaillait, soit plutôt avec le procédé de gravure dont il a usé? Le mot *incidit* vient-il de Flandre ou d'Italie? le réservait-on pour caractériser les eaux-fortes? et le terme *sculpsit* ne s'appliquait-il qu'aux travaux du burin? L'observation n'éclaircit aucune de ces hypothèses. Le même graveur, Léonard Gaultier, par exemple, s'est servi de l'un et l'autre mot pour des gravures de semblable exécution, et, à ce point de vue, il n'y a pas de distinction à faire entre les graveurs du Nord et ceux du Midi, entre Bloemaert et Della Bella. Tout ce que l'on constate — sans que ce soit pourtant une règle absolue — c'est qu'en général l'emploi du *fecit* n'indique pas une création originale. Il est très rare de trouver les verbes *incidit* ou *sculpsit* au bas d'une gravure, copie réduite ou en contre-partie d'une autre gravure. Au contraire, si au bas d'une planche, le mot *fecit* accompagne le nom de quelque artiste obscur, on peut, sans grande chance d'erreur, en déduire l'existence d'un modèle fait par un maître. L'expérience est le plus souvent concluante. En

(1) Voir à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

(2) On trouve aussi, mais beaucoup plus rarement, *cælavit*.

ouvrant l'édition de 1645 du *Recueil de quelques vers burlesques* (Paris in-4°) de Scarron (1), on est surpris de lire la mention « Jac. Picart fecit » au bas d'un frontispice dont le faire et la manière font penser à un tout autre graveur. Ce n'est en effet qu'une copie assez réussie de la gravure qui orne l'édition de 1643 (2) et qui porte la signature du véritable auteur « C. Mellan in. et s ».

Faut-il, dans ce cas et dans d'autres analogues, parler de contrefaçon? On pourrait s'y croire autorisé en lisant, en tête du livre du R. P. Beurier, *Sommaire des vies des Fondateurs et Réformateurs des Ordres Religieux... Enrichies de leurs pourtraicts en taille-douce* (3) (Paris 1635, in-4°) l'assertion sous la plume même du graveur Van Lochom, qu'il a « employé l'espace de trois ans » à faire les figures de cet ouvrage, et en retrouvant les mêmes planches signées de Cornélius Galle dans l'*Abrégé des vies des principaux fondateurs des religions de l'Eglise,* du Père Binet de la Compagnie de Jésus, publié à Anvers (in-4°) en 1634 (4).

Cependant, sans nier la pratique presque courante alors de la contrefaçon de gravures étrangères (5), on peut invoquer la nécessité pour l'éditeur de faire soit recopier, en vue d'un nouveau tirage, certaines planches trop usées, soit réduire pour les éditions de petit format, les compositions originales trop grandes. On touche ici à l'une des causes possibles de la médiocre estime en laquelle les critiques d'art tiennent d'ordinaire les illustrations du XVIIe siècle. On les a trop souvent jugées d'après les mauvaises

(1) Bibliothèque de M. G. Reynier.

(2) *Id.*

(3) Bibliothèque Nationale. H. 3940 et H. 3939.

(4) *Id.* H. 3938.

(5) Voir Max Rooses, *Correspondance de Rubens,* t. VI. Anvers, 1909 (p. 91 et 94...) Lettres de Rubens à Peiresc relatives à un procès fait à un contrefacteur. Voir aussi un traité de l'éditeur Langlois (*N. Archives de l'Art français,* 1876, p. 298).

copies insérées entre les pages des in-8, sans songer que les formats à la mode alors étaient l'incommode in-folio, ou l'élégant in-4. Ainsi le terme de ridicules est le premier qui vienne à l'esprit pour qualifier les figures de la petite édition de *La Galerie des Femmes Fortes* du Père Le Moyne (1). Le frontispice seul est signé « J... Mathieu fecit ». Les autres planches sont évidemment de la même main. Dans ce livre encore, le « fecit » révèle une copie : qu'on ouvre la grande édition in-folio parue en 1647, on trouvera au bas des illustrations les noms de Pierre de Cortone, de Cl. Vignon, de Bosse, de Rousselet, de K. Audran (2) et l'impression produite sera bien différente, non que ces compositions soient des meilleures, mais pour la raison que les copies sont particulièrement médiocres. Il est vrai que le pauvre copiste a une excuse — si l'on peut pardonner une mauvaise estampe —, celle d'être une femme malheureuse qui gravait pour vivre.

En 1656, Courbé, l'éditeur de *La Pucelle* de Chapelain, donna en même temps que l'édition originale in-folio (3) une petite édition in-8 (4), afin de lutter contre la concurrence étrangère toujours prête à spéculer sur les publications à succès (5) de la librairie française. Certaines des gravures de cette petite édition sont signées « Campion fecit » ou « Humbelot fecit ». Ce ne sont que de mauvaises copies, soit directes, soit en contre-partie, des planches de Bosse faites pour la grande édition.

Il serait facile de citer quelques autres exemples d'illustra-

(1) Paris, 1663, in-8 (Bibliothèque de M. A. Gazier).

(2) Paris, 1647, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut).

(3) Chapelain, *La Pucelle*. Paris, 1656, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Δ. 213).

(4) *Id.* Paris, 1656, in-8.

(5) On croyait alors à un grand succès, et, de fait, dès 1657, la petite édition en était à la troisième édition (Voir Bibliothèque Sainte-Geneviève).

tions où le mot *fecit* révèle un copiste, mais les cas signalés suffisent pour prouver le fait et permettre de supposer qu'à cette époque les copies de planches de maîtres furent plus fréquentes qu'on ne le croirait à première vue. Si l'on rejette cette explication, il faut revenir à l'idée de fraude ; et une fraude si souvent perpétrée et signée du nom du coupable paraît peu admissible.

Copie ou plagiat, cette pratique était rendue possible par l'habitude qu'avaient la plupart des graveurs du XVIIe siècle de ne point apposer leur monogramme ou leur griffe sur leurs œuvres. Parlant d'un graveur du XVIe siècle, Robert Dumesnil dans *Le Peintre-graveur Français* (1) dit : « à l'époque où il mit au jour ses productions, il n'y avait pas encore de graveurs en lettres de profession qui s'occupassent de revêtir les estampes des inscriptions qu'elles devaient porter et force était alors aux artistes de se suffire à eux-mêmes... » Au XVIIe siècle, il semble que les règlements corporatifs des diverses catégories d'imprimeurs aient mis obstacle à l'inscription des noms par les graveurs eux-mêmes. Il est très rare de rencontrer une véritable signature d'artiste. Quelques illustrateurs gravent au bas de leurs planches leurs initiales combinées ou entrelacées ainsi Lasne ou Mellan (2); ou encore reproduisent la marque symbolique du dessinateur, l'étoile de Stella par exemple. Ce sont là des exceptions. En général, on trouve au bas des estampes l'inscription « N... inv. N... sculp. » avec toutes les variantes que ces termes comportaient. Il est à remarquer que contrairement à l'usage le plus répandu au XVIe siècle, aucun graveur du XVIIe, ne signe de son prénom seul, et qu'au contraire, suivant une habitude qui peut dater de bien loin, quelques-uns ajoutent à leurs noms et prénoms ce que les Grecs appelaient le « démotique ». Ainsi Mellan,

(1) Paris, in-8, 1835-71, t. VIII (p. 11, notice sur René Boyvin).

(2) ML (Michel Lasne), CM (Claude Mellan), HDF (Hieronimus David fecit.)

dans les gravures faites à Rome, se qualifie de « Gallus », Sanson se dit « Abbevillain », Lochon signe en 1643 « Renatus Lochon Lutetianus ».

Il y a des rapports si étroits, entre une planche gravée et le dessin original qu'il est souvent fort difficile de distinguer dans une estampe la part qui revient à chacun des artistes qui ont collaboré à sa mise au jour, ou encore, si ces deux artistes ne font qu'une seule et même personne, de discerner entre les mérites divers du dessinateur ou du graveur. Il faudrait pouvoir rapprocher les deux œuvres et les comparer (1). Ce serait très intéressant, mais ce n'est possible, surtout lorsqu'il s'agit de figures de livres, que dans un très petit nombre de cas. On retrouve dans les dessins du Louvre (2) quelques vagues esquisses et puis le portrait de la reine Christine de Suède (3) fait à la sanguine par Sébastien Bourdon pour être gravé par Nanteuil et placé en tête de l'*Alaric* (4) de Scudéry (le poème est dédié à cette souveraine). On peut voir, dans un recueil du Cabinet des Estampes (5). deux dessins de frontispices gravés par Mellan et par Bosse pour l'Imprimerie Royale. Mais où sont les autres? Où sont les dessins de Daniel Rabel paur l'*Astrée*? Dans quelles collections faut-il chercher les deux dessins dont Poussin dit, dans une de ses lettres, qu'il ne peut « les retirer des mains de M. Meslan » (6)? Et subsiste-t-il seulement quelque crayon de

(1) On sait que certains graveurs peuvent, par leur interprétation, donner parfois à une œuvre la vie et l'éclat qui lui manquent; ainsi Gérard AUDRAN pour *Les Batailles d'Alexandre*, de LE BRUN.

(2) Voir J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Inventaire général des dessins du Louvre*. Paris, 1907, in-4, t. II (p. 102 et 103, n° 1634).

(3) D'après certains renseignements, le portrait serait celui d'une dame d'honneur chargée par la reine Christine de poser pour elle, et ceci expliquerait pourquoi ce portrait diffère des autres effigies de la reine.

(4) Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque Nationale, V. 5127 réserve.)

(5) K. 123 (recueil provenant de l'abbé DE MAROLLES).

(6) *Correspondance de Poussin*. Lettre du 22 mai 1642. (Voir *Archives de l'Art français*... 1911, t. V, p. 156.)

Lasne? ou l'un de ces « desseins faciles » de Thomas de Leu vantés par l'Abbé de Marolles (1).

Parmi les signatures des dessinateurs, placées au bas des livres édités entre 1600 et 1660, deux noms reviennent très fréquemment : Daniel Rabel et Claude Vignon. Les compositions de ces deux artistes sont précisément caractéristiques, tant par leurs qualités que par leurs défauts, des deux tendances dominantes qui s'observent dans les dessins des illustrations publiées à cette époque, et, par suite, des deux écoles auxquelles se rattachent plus ou moins directement tous ces dessins, celle de Fontainebleau (2) entre 1600 à 1630, et celle de Vouet (3) de 1630 à 1660, On peut donc, dans chacune de ces périodes, considérer Rabel et Vignon comme les grands maîtres du genre.

L'un et l'autre de ces artistes gravèrent à l'occasion quelques planches (4), mais ils furent avant tout peintres ou dessiteurs. La même remarque s'applique à presque tous les peintres du temps, depuis Antoine Caron et les Dumonstier jusqu'à Jacques Stella et Le Brun toujours prêts, au dire de Poussin qui protestait contre l'exigence, à composer sur commande quelques planches de livres (5).

Au contraire, le plus souvent, les graveurs les plus spécialisés en leur art, furent également des dessinateurs de talent, habiles et féconds. C'est d'après leurs propres compositions que

(1) *Livre des Peintres et Graveurs*. Édition Duplessis, 1872, in-8 (p. 34).

(2) La première École de Fontainebleau. Voir L. Dimier, *Le Primatice*. Paris, 1900, in-4 (p. 215 et 220).

(3) Vouet (1590-1649). Si Vouet ne fut pas le maître de Vignon, ils se connurent à Rome; ils y fréquentèrent peut-être les mêmes ateliers ; d'ailleurs les succès de l'un purent influer sur la manière de l'autre et ils furent appréciés par les mêmes amateurs. Vignon a parfois un « faire » très différent; ses peintures ne ressemblent guère à celles de Vouet, mais les dessins des deux artistes ont en général la même facilité et la même lourdeur.

(4) Voir Robert Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français*. Paris, 1835-71, in-8 (t. VII, p. 148 et XI, p. 316), et *Abecedario*, t. IV (p. 229).

(5) Voir *Correspondance de Nicolas Poussin*.

la plupart ont entaillé le cuivre, et c'est d'après des dessins de Bosse ou de Nanteuil qu'ont gravé leurs meilleurs élèves. Chauveau jouit, à cet égard, d'une célébrité toute particulière. Il avait tant d'imagination, raconte Ch. Perrault, que « quantité de peintres s'adressaient à lui pour en tirer des dessins de tableaux » (1). Les graveurs sont donc à double titre les véritables illustrateurs du livre au XVIIe siècle. S'ils sont relativement nombreux, beaucoup méritent à peine le nom d'artistes, et ils peuvent se grouper tous en pléiades d'élèves ou d'imitateurs, autour de quelques maîtres dont les œuvres, les illustrations des éditions de luxe, résument l'évolution de la gravure française à cette époque.

Dans la période de transition qui va de la fin du XVIe siècle aux environs de 1630, les graveurs à la mode sont Thomas de Leu et Léonard Gaultier. Puis viennent, dans une sorte de plein épanouissement de l'eau-forte et du burin, quatre illustrateurs brillants, Lasne, Grégoire Huret, Della Bella, Chauveau et trois hommes de génie, Bosse, Mellan, Nanteuil.

Tous ces artistes exercent leur art à Paris. En province il n'y a guère qu'un seul graveur qui sorte un peu de la médiocrité générale, c'est, à Lyon, Claude Audran ; mais, par sa naissance, par sa famille, ce graveur est plus qu'à demi parisien (2).

Le séjour dans la capitale amène des rapprochements et des contacts entre des gens venus de tous les points de l'horizon. Les graveurs du XVIIe siècle n'échappèrent point à cette loi. Ils furent, presque sans exception, étroitement unis entre eux par des liens de parenté. A la rigueur, on pourrait les faire figurer tous sur un même arbre généalogique, où le huguenot Bosse se trouverait cousin de quelque jésuite.

(1) Charles PERRAULT, *Les Hommes illustres*... Paris, 1696-1700, in-fol. (t. II, Article CHAUVEAU).

(2) G. DUPLESSIS, *Les Audran*. Paris, s. d.

Bien qu'on connaisse fort mal l'histoire de ces artistes, leur existence paraît ne pas différer beaucoup d'un individu à l'autre. C'est le plus souvent la vie aux horizons bornés, un peu étroite, un peu mesquine de la petite bourgeoisie de l'époque. En général, à la fin de leur apprentissage, ou à leur retour d'Italie, les graveurs ont acquis suivant leurs ressources, soit une boutique de marchand d'estampes, soit une simple presse à imprimer en taille-douce, et ils font commerce des planches qu'ils gravent. Les uns parviennent presque à la fortune, les autres restent toujours besogneux. Il y en a qui sont sociables et même hommes du monde, comme Chauveau, et il y en a qui vivent en misanthropes comme Mellan, ou en joyeux vivants comme Lasne. Quelques-uns sont fort dévots, d'autres se montrent indifférents et cherchent surtout, dans la pratique de la religion, les avantages qui peuvent en résulter (1). La plupart de ces artistes se marient jeune, ils ont beaucoup d'enfants (2) et ils vivent très longtemps. Furent-ils heureux? C'est à peine si l'on connaît la date de leur naissance et de leur mort. Comment saurait-on, en l'absence de tout document, ce que la destinée a réservé de joies ou de tristesses à des hommes dont seul le nom lu au bas d'un estampe atteste l'existence? Tout ce qu'il est permis de supposer, c'est qu'ils aimaient leur art. Jamais leur œuvre, œuvre de patience et de soins, ne traduit l'amertume, la satiété, le dégoût. On dirait plutôt qu'ils y ont trouvé un refuge et une consolation. Peut-être quelque jour découvrira-t-on dans un fonds d'archives encore inexploré, des documents précis, journal, mémoires ou correspondance, qui laisseront entrevoir

(1) Ainsi Cl. VIGNON qui se fit catholique pour aller en Italie et VAN LOCHOM qui abandonna passagèrement le calvinisme pour se marier.

(2) Il n'y a aucune exagération à dire 10 enfants en moyenne; VIGNON eut au moins 24 enfants, TORTEBAT 18, BOURDON 16, PLATTEMONTAGNE 12, R. LOCHON 11, BOSSE 10, ROUSSELET 10, POILLY, MAROT, M. CORNEILLE 10 également, NANTEUIL 8, LASNE 6, etc.

l'histoire de ces intéressants artistes. Jusque-là, on ne peut que très superficiellemeut esquisser la biographie des plus connus d'entre eux.

En matière d'illustrations, les maîtres du genre, dans la première partie du XVIIe siècle, sont :

Les dessinateurs Daniel Rabel (1578-1637) (1); Claude Vignon (1593-1670).

Et les graveurs : Thomas de Leu (1560-1614?); Léonard Gaultier (1561?-1630?); Michel Lasne (1590?-1667); Claude Mellan (1598-1688); Abraham Bosse (1602-1676); Grégoire Huret (1606-1670); Stéfano Della Bella (1610-1664); François Chauveau (1613-1676); Robert Nanteuil (1618?-1678).

Daniel Rabel. — Daniel Rabel est le fils du peintre-graveur Jean Rabel que Malherbe célèbre dans un de ses sonnets (2). Il naquit vers 1578, à en croire la souscription d'un dessin attribué à cet artiste : « Daniel fecit 1591 anno suae ætatis 13 » (3). On a longtemps admis qu'il mourut en 1633, à cause de la date 1632 inscrite au verso de fleurs sur vélin que seul Rabel a pu peindre tant elles sont dans sa manière (4). Mais on a fini par retrouver, sur les registres paroissiaux de Saint-Sulpice, mention du décès en 1637 d'un Rabel « ingénieur du Roy » qui est vraisemblablement le même Rabel.

Cet artiste fut très apprécié par sa génération et par celle qui

(1) Voir les registres de Saint-Sulpice.

(2) Voir *Abecedario*. Paris, 1851-60, in-8 (p. 233) et Malherbe (édition des grands écrivains de la France, I, p. 257 et III, p. 492). Cependant on conteste que le sonnet soit adressé au père plutôt qu'au fils. Voir une notice de M. le Dr Hamy. *Nouvelles archives du Muséum*, 4e série, in-4.

(3) Voir *Abecedario*, p. 230 et Cabinet des Estampes (B. 6 a. II). Il y a une différence entre la citation de l'Abecedario, ici reproduite, et la légende du dessin qui est plus exactement « Daniel Rabel fecit 1592 anno... »?

(4) Voir *Inventaire général des richesses d'art de la France* (Monuments civils). Paris, 1889, in-8, t. II (p. 319).

suivit, surtout comme peintre de fleurs, d'oiseaux, de papillons. Dix ans après sa mort, Scudéry, donnant la description imaginaire du cabinet qu'il aurait rêvé de posséder (1), y place des œuvres de Rabel, et s'écrie :

« Ces oiseaux que je voy paroistre,
« O Rabel, te vont signaler,
« Mais que l'on ferme la fenêtre
« Car je crois qu'ils s'en vont voller. »

Déjà vers 1622, les amateurs prisaient le talent de Rabel. Peiresc, dans une lettre à l'un de ses amis de Londres, raconte qu'il l'a employé pour copier « les enluminures d'un manuscrit » et que Rabel « s'en est fort dignement acquitté » (2). Il était de mode dans la noblesse de prendre des leçons de peinture de Daniel Rabel (3). Cet artiste était le dessinateur des ballets du roi, ainsi que le confirme une pièce d'archives qui fait aussi connaître le titre officiel de Rabel (*Arch. nat.* KK. 200. fol. 22) : « Daniel Rabel, ingénieur ordinaire pour le Roy en ses pro- « vinces du Sud et de Champagne, la somme de sept vingt dix « livres à uy ordonnée pour son paiement et remboursement des « portraits et dessins qu'il a faitz pour led. Ballet (4). »

Vers la fin de sa vie, Rabel dut être attaché au service des collections de Gaston d'Orléans ; c'est dans les papiers de ce prince que furent trouvés, en 1664, les vélins de fleurs de Rabel, mêlés à ceux de Robert (5).

Il reste, de Daniel Rabel, des dessins de ballets au

(1) Voir *Le Cabinet de M. Scudéry*. Paris, 1646, in 4 (p. 195, Bibliothèque de l'Arsenal, 6774 B.L.)

(2) Voir Documents inédits... *Lettres de Peiresc*, 1898, in-4, t. VII (p. 812) et t. II (p. 339).

(3) Voir MAROLLES, *Mémoires*, édit. in-12 (p. 64) et Cabinet des Estampes, *Notes manuscrites de Mariette*, vol. I, fol. 344.

(4) Pièce citée par le Dr HAMY, *Nouvelles Archives du Muséum*.

(5) *Inventaire général des richesses d'art de la France*... Monuments civils, t. II. Paris, 1889, in-8 (p. 319).

Louvre (1), un album de fleurs et de papillons au Cabinet des Estampes (2), et de nombreuses vignettes gravées d'après ses compositions. Quelques-unes sont signées « Rabel inv. », les illustrations de *L'Astrée* (3), par exemple; d'autres ne portent que le nom du graveur, ou sont anonymes, mais le style ne laisse guère de doute sur l'attribution, telles les figures du *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy...*, publié en 1617 (4), la vignette sur le titre de *La Chasse Royale* (5) (1625) et aussi les jolis culs-de-lampe placés par l'éditeur Firens dans le livre de De La Roque *Les Blasons* (6) (1626).

Le talent particulier de Rabel pour les représentations de fleurs et d'insectes permet de supposer qu'il a dû être le maître de Nicolas Robert et de Henry le Roy qui, tous deux, avec des succès divers, se firent une spécialité dans le même genre.

A défaut de renseignements précis sur l'existence et les travaux de Daniel Rabel, on connaît au moins ses traits. Il y a de lui, au Cabinet des Estampes, deux portraits gravés (7). L'un est anonyme et semble n'être qu'une copie en contre-partie du second. Celui qui est signé « Vouillemont sc » représente Daniel Rabel comme un homme d'assez forte corpulence, au front bas, aux mâchoires puissantes, mais à la physionomie animée par de grands yeux scrutateurs. Il est possible que, suivant un usage qui alors n'avait pas encore disparu, Rabel se soit portraituré lui-même, dans un des dessins donnés pour illustrer le livre de De

(1) Musée du Louvre, salle des dessins français du XVIIe siècle.

(2) *Fleurs peintes par Rabel* (Ia 19). Voir à ce sujet une notice de M. le Dr HAMY dans les *Nouvelles Archives du Muséum*, 4e série, 1901.

(3) D'URFÉ, *L'Astrée...* Paris, 1633, 5 vol. in-8 (Bibliothèque Nationale). Voir aussi au Cabinet des Estampes, dans les notes manuscrites de MARIETTE, vol. I, fol. 346, le catalogue des pièces de D. RABEL.

(4) Paris, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q-162).

(5) Paris, in-8 (Bibliothèque du Baron James de ROTHSCHILD).

(6) Paris, 1626, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Y 320 H).

(7) Cabinet des Estampes, série n° 3.

PORTRAIT DE DANIEL RABEL.

GRAVÉ PAR VOUILLEMONT.

(Cabinet des Estampes. — Collection générale de Portraits.)

Voir page 148.

La Serre, *Les Amours du Roy et de la Reine* (1). On voit à droite, dans la Ve planche, un peintre faisant le portrait de la jeune Anne d'Autriche, et au-dessus ce même peintre présentant le portrait à Louis XIII. Ce peintre, est-ce Rabel? l'exiguïté de la figure ne permet pas la comparaison avec le portrait de Vouillemont. D'autre part, il n'est pas bien sûr que la Régente ait envoyé Rabel en Espagne vers 1612.

Claude Vignon. — Le second des grands dessinateurs d'illustrations dans la première moitié du XVIIe siècle est Claude Vignon. Pendant sa vogue — elle dura près de 30 ans — « il n'y avait pas, disait Guillet de Saint-Georges, dans une conférence lue à l'Académie Royale, le 2 décembre 1690, de savants qui fissent imprimer leurs ouvrages, sans les enrichir de ses dessins gravés par de très habiles gens » (2). La même constatation se trouve consignée dans une notice manuscrite relative à Vignon, conservée à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts : « Presque toutes les estampes qui ornent les livres de son temps ont été gravées sur ses desseins (3). »

On est un peu mieux documenté sur Vignon que sur Rabel. Son acte de baptême (4), daté de Tours le 19 mai 1593, a été retrouvé. Son billet mortuaire du 11 mai 1670 figure dans la collection Reynès à l'École des Beaux-Arts (5). Cette pièce imprimée porte l'indication manuscrite que Vignon était à son décès âgé de 77 ans.

(1) Paris, 1625, in-4 (Bibliothèque Nationale, 704 L 36 b.).

(2) *Mémoires inédits sur les ouvrages des membres de l'Académie royale.* Paris, 1854. in-8, t. I (p. 278).

(3) Voir Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Ms. 55, notice sur Vignon (p. 13),

(4) Voir *Revue de l'Histoire de l'Art français...*, t. I (p. 55 et 56).

(5) Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Arch. 137. Billets d'enterrements et de Service de Messrs de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture qui sont morts depuis l'Établissement d'icelle en 1648 jusqu'à l'année courante. Recueillis et mis en ordre par Antoine Reynès concierge de l'Académie. Le dernier billet est celui de Mme Reynès en 1718.

Claude Vignon se maria deux fois et eut, selon les uns (1), 34 enfants, selon les autres (2), 24 enfants seulement. Malgré cette très lourde charge, il paraît avoir pu, grâce à son art, vivre dans une certaine aisance : il était propriétaire de la maison, sise rue Saint-Antoine, où il mourut (3) et il put, en 1653, prêter une assez forte somme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture alors dans la gêne (4).

Vignon appartenait, par sa naissance, à l'une de ces familles protestantes qui constituaient, à Tours, à la fin du XVIe siècle, un groupe assez nombreux. Il dut venir jeune à Paris, puisque dans une de ses lettres (5) il se dit l'élève de Jacques Bunel, mort en 1614. Ses dispositions pour la peinture, raconte Guillet de Saint-Georges (6), « donnèrent occasion à deux religieux de l'emmener avec eux à Rome sous prétexte de lui faciliter les moyens d'y perfectionner son talent, mais en effet pour y ménager sa conversion ». Ils y réussirent. Cette apostasie attira sur Vignon les faveurs du neveu du pape Grégoire XV, lui fournit les moyens de séjourner paisiblement en Italie et lui permit ensuite de parcourir l'Espagne sans être inquiété par l'Inquisition. Vignon exécuta des peintures dans ce dernier pays, s'il faut en croire de Marolles qui dit de cet artiste :

« L'Espagne en fit estat, elle en eut du sujet (7). »

En 1616, Vignon était de passage à Paris et se faisait recevoir de la Communauté des peintres (8). En 1618, il était à Rome où

(1) Guillet de Saint-Georges et Mariette.
(2) *Dictionnaire* de Jal.
(3) Voir son billet mortuaire.
(4) *Procès-verbaux de l'Académie royale...*, t. I (p. 70 et 71).
(5) Voir *Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XXII (p. 604).
(6) *Mémoires inédits sur les ouvrages...* Paris, 1854, in-8, t. I (p. 278).
(7) *Livre des Peintres et Graveurs*. Édition Duplessis, Paris, 1872 (p. 15).
(8) Voir *Abecedario...*, t. VI (p. 75).

il gravait des dessins de Vouet. Rentré en France, il travailla tour à tour pour Marie de Médicis, pour Richelieu, pour les Jésuites, pour les grands seigneurs, pour les libraires. Entre temps, il revint en Italie, en 1630, chargé d'un achat de tableau pour Monsieur (1). La facilité de travail de Claude Vignon était légendaire, témoin l'anecdote d'un tableau fait en vingt-quatre heures (2). C'est sa fécondité qui lui permit d'arriver à la fortune, plutôt que le prix de ses peintures. Un de ses tableaux lui fut payé, en 1646, par la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste (confrérie des libraires), la somme de 150 livres (3), ce qui paraît être pour l'époque un prix moyen. Vignon avait fait des peintures pour presque toutes les églises de Paris (4) ; il y en avait encore une soixantaine à la fin du XVIIIe siècle. Aujourd'hui, on ne connaît guère d'autres toiles authentiques de cet artiste que celles du château de Thorigny et des musées de Grenoble, Nantes, Tours et Toulouse. Il existait au moment de la Révolution un portait de Vignon peint par son fils. Ce portrait avait été offert à l'Académie royale (5) dont le peintre faisait partie depuis la jonction de la maîtrise en 1651. On ne sait ce qu'a pu devenir ce tableau (6).

Mais il reste peut-être de cet artiste une autre image ignorée. Si l'on admet que la gravure de Bosse, qui représente l'atelier d'un peintre à la mode, correspond à une traduction exacte de la réalité, il n'y a rien d'absurde à supposer qu'il s'agit de l'atelier du collaborateur ordinaire de Bosse. Vignon avait alors grande

(1) Voir *Lettres de Peiresc*. Paris, 1898, in-4, t. II (p. 244, lettre du 3 juin 1630). L'éditeur, M. TAMIZEY DE LARROQUE, signale en note qu'il y a à la Bibliothèque de Carpentras quatre lettres de PEIRESC à VIGNON datées de 1630 à 1633.

(2) Voir *Mémoires inédits*... Paris, 1854, t. I (p. 272 et 273).

(3) *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1880-81 (p. 191).

(4) Voir *Inventaire général des richesses d'Art de la France*. Paris, 1889, in-8.

(5) *Procès-verbaux de l'Académie*, t. I (p. 354).

(6) Voir A. FONTAINE, *Les Collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1910, in-8 (p. 174).

réputation. Un poète du temps, Du Lorens, lui dédie une de ses satires (1) et s'adresse à lui comme on parle à un maître :

« Vignon, c'est à toy seul que ma Muse révèle
« Ce qu'à beaucoup de gens ma discrétion cèle:
« Je suis comme tu sçais soit nature ou hasart,
« Grandement amoureux des œuvres de ton art ;
. . . . . .
« Je nourry bien souvent mon âme par mes yeux. »
. . . . . .

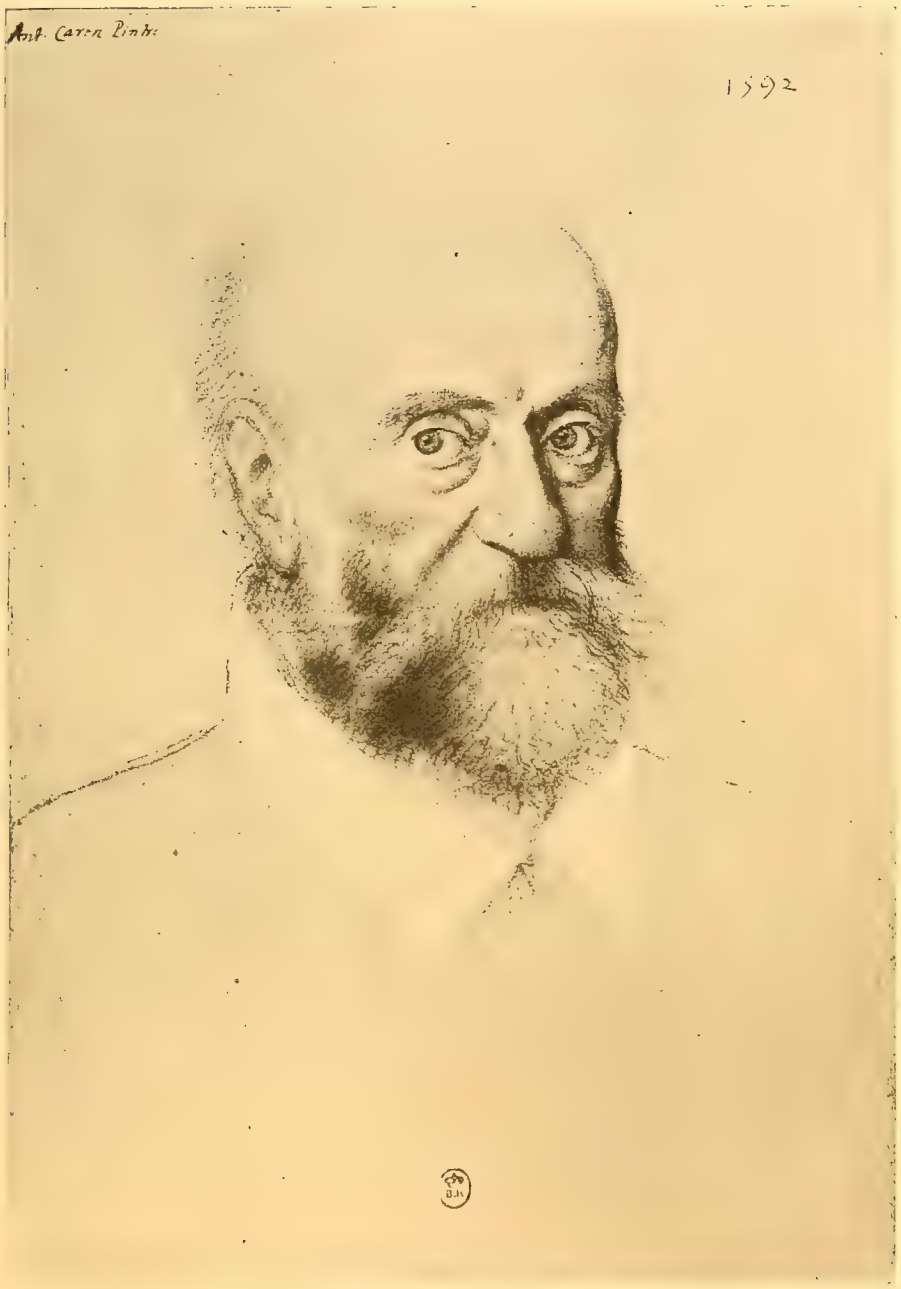
On ne peut étudier les nombreuses vignettes dessinées par Vignon, vers 1640, pour les tragédies de Scudéry, du Ryer, ou pour l'*Ariane* de Desmaretz, sans y remarquer dans le mouvement de la composition, dans les personnages, dans les expressions, un certain caractère espagnol. Cette observation suscite aussitôt l'idée de la répercussion toute naturelle du texte sur l'artiste, et l'on sait combien grande alors fut l'influence espagnole sur les lettres françaises. Mais, en y regardant de plus près, on arrive à croire à une inspiration directe. Quelques-uns des personnages ont des types de Maures pris sur le vif et suffiraient à révéler le voyage du dessinateur au delà des Pyrénées, si l'on n'en était instruit par ailleurs. Ce même caractère devait se rencontrer dans les peintures de Vignon, à en juger par les gravures qui en restent (2). Quoi qu'il en soit, il est curieux de trouver, chez un illustrateur du XVIIe siècle, trace d'une influence qui, d'une manière générale, ne se fera sentir que beaucoup plus tard sur l'art français.

Thomas de Leu. — La première femme de Claude Vignon s'appelait Charlotte Le Leu (3). Il n'est pas impossible qu'elle

(1) *Satyre V.* Voir *Les Satyres de M. du Lorens.* Paris, 1646, in-4 (p. 35) (Bibliothèque de l'Institut Q 125 B). Une autre de ces satires, la XXIe (p. 161), est adressée au sculpteur Biard.

(2) Voir au Cabinet des Estampes.

(3) *Dictionnaire* de Jal.

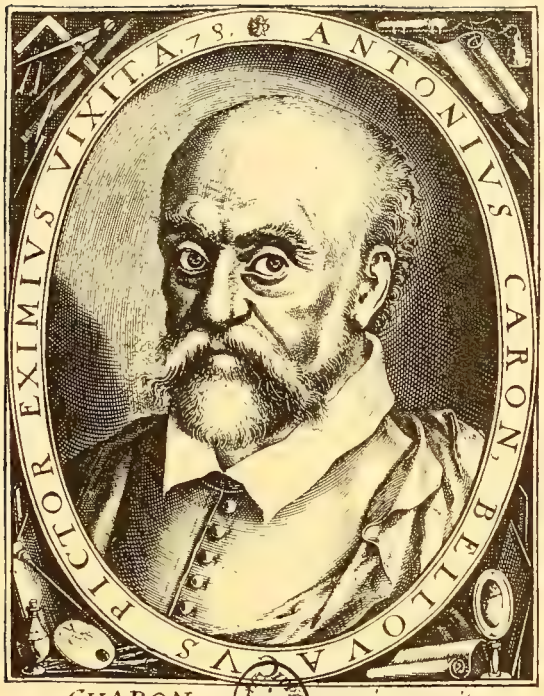


PORTRAIT D'ANTOINE CARON

DESSIN ANONYME

(Cabinet des Estampes. — Recueil de portraits au crayon Na 21 a. réserve.)

Voir page 153.



CHARON ne doist recquoir pour voiture
Nostre CARON, ains vingt le cherir
Si l'air plus vif de sa docte peinture
L'honneur francois empesche de mourir.
Thomas de Leu Sculp. fec. 1599

PORTRAIT D'ANTOINE CARON

GRAVÉ PAR THOMAS DE LEU (1599.)

(Cabinet des Estampes. — Ed. 11 b. réserve.)

Voir page 153.

fût parente du graveur Thomas de Leu, dont le nom s'écrivait et se prononçait parfois Le Leu, puisque sur un acte de baptême des registres de la paroisse de Saint-Barthélemy, on lit, à la date du 23 juillet 1606 :

« Le dimanche XXIIIe j^r^ dud. mois a esté baptisé Thomas fils... levé par hon^e^ hom^e^ Thomas Le Leup (*sic*) graveur de figure en taille-doulce de Saint-Germain-le-Vieulx (1) ».

Cette pièce est jusqu'ici le seul document d'archives (2) connu où il soit fait mention de Thomas de Leu. Le nom de cet artiste est célèbre, mais son histoire est ignorée. On ne connaît ni le lieu, ni la date de sa naissance. On ne sait pas même s'il était belge ou français. Dans le doute, les deux pays le réclament. On l'a classé dans le *Dictionnaire des artistes flamands* de Wurzbach. Mais on peut aussi bien soutenir qu'il était originaire de la région de Beauvais. Il est probable, en effet, qu'il s'est formé dans l'atelier de Jean Rabel, peintre-dessinateur né à Beauvais, et l'on sait, par Thomas de Leu lui-même, qu'il était gendre d'Antoine Caron, un autre peintre de Beauvais. Son nom est joint à celui de Caron sur certaines gravures de livres (3) et il est uni à celui de Jean Rabel dans un sonnet du temps (4).

« Haste moy, mon Rabel, et fais que ce portraict
« Ainsi que je le veux soit incontinent faict ;
« Qu'un désir de paroistre à ce sucjest te pousse.
« Dépesche le moy viste et le baille à De Leu
« Aung bien ay-je fait entre ses mains un vœu
« D'en porter dessus moy l'image en taille-douce. »

Ces derniers vers prouvent que les petits portraits gravés par de Leu se plaçaient dans un portefeuille, comme aujourd'hui une

(1) *Dictionnaire* de JAL.

(2) Comme document d'un autre ordre, il n'y a guère à signaler que quelques planches de cuivre au Musée d'Angers.

(3) Voir *Images ou Tableaux de platte peinture des Deux Philostrates*. Paris, 1614, in-fol.

(4) Voir Guillaume DU PEYRAT, *Essais poétiques*. Tours, 1593 (Amours, livre I, sonnet 139).

photographie. Il en fit cent « de la cour » et « du dehors » dans des « ronds » et d'un « burin doux », raconte Marolles dans le *Livre des peintres et graveurs* (1). « Burin doux » n'est sans doute ici que l'équivalent du mot « taille-douce », sinon le qualificatif serait mal choisi. Il n'y a rien de doux, de mièvre, de fondu dans le talent de cet artiste. Ses tailles sont fines, serrées, nettes et tracées d'une main ferme.

Thomas de Leu a fait tour à tour des copies de gravures flamandes et de gravures italiennes, et il a employé son burin à traduire des dessins de tendances diverses. Son œuvre présente souvent la même variété que ses modèles. Sa touche est lourde et sombre avec Perret (2); elle est claire et superficielle avec Caron (3). Mais lorsqu'il s'agit de portraits, de Leu a su se créer une manière si personnelle, si expressive, si parlante, que quel que soit le peintre, le vrai portraitiste est ici le graveur. Tous ces portraits diffèrent et pourtant on les sent faits par le même artiste. Qu'il s'agisse du roi ou d'une princesse, d'un enfant ou d'un vieillard, Thomas de Leu sait saisir et souligner le trait caractéristique d'une physionomie. Ce sont probablement ses gravures qui ont popularisé le type classique de Henri IV et les mines fières et sombres des vieux Huguenots irréconciliables. L'une de ses tailles-douces est célèbre pour le distique qui explique l'absence de mains du personnage représenté (4). Dans d'autres, au contraire, les mains semblent gravées exprès pour ajouter à

(1) Édition Duplessis. Paris, 1872, in 12 (p. 36).

(2) Jacques Perret, *Des Fortifications et Artifices*, s. l. n. d. (1601), in-fol. (Bibliothèque de l'Histoire du Protestantisme français, n° 396.)

(3) *Images ou Tableaux de platte peinture des Deux Philostrates*. Paris, 1614, in-fol. (Édition de 1617 au Cabinet des Estampes.)

(4) Voir *La Main ou Œuvres poètiques faits sur la main d'E. Pasquier aux grands jours de Troye*, Paris, 1610, in-8 (Bibliothèque du Baron de Rothschild). Le distique est :

« Nulla hic Pacchasio manus est. Lex Cincia quippe
« Caussidicos nullas sanxit habere manus. »

l'expression, tant les veines sont saillantes et l'ossature bien accusée.

La plupart des portraits burinés par Thomas de Leu furent destinés à orner la première page d'un livre. C'est là où on les retrouve, et ces livres sont encore la seule source de renseignements sur ce graveur.

C'est parce qu'on voit un portrait signé par de Leu en tête des *Poëmes* de P. de Brach, publiés à Bordeaux en 1576, qu'on fixe à 1560 environ la date de sa naissance. Et c'est pour une raison analogue qu'on suppose qu'il dut mourir vers 1614. Dans cette période s'échelonne une production de 500 et quelques pièces. Thomas de Leu aurait donc gravé une douzaine de planches par an. C'est le taux moyen. Du reste il y a, dans le nombre, des œuvres attribuées seulement à de Leu et qui ne sont pas de lui. Ainsi Robert Dumesnil dans *Le Peintre-Graveur Français* (1), classe dans cette catégorie les 33 vignettes du *Civitas Veri* (2), livre publié en 1609. Mais le frontispice seul est signé « Thomas de Leu fecit ». Les autres planches sont anonymes, et n'offrent aucun trait commun avec ce frontispice. Au contraire, si l'on rapproche la deuxième figure de ce livre de celle des « Heures » dans *les Tableaux de platte peinture des deux Philostrates* (3), on ne peut s'empêcher de noter une certaine ressemblance; c'est le même gracieux et tournoyant essaim de danseuses ailées. Cette seconde gravure est également anonyme; toutefois, dans le livre où elle se trouve, se rencontrent des planches de Thomas de Leu et de Jaspar Isac et c'est du faire de ce dernier qu'elle se rapproche (4) le plus.

(1) Paris, 1835-1871, in-8, t. X (p. 46, 47 et 51).

(2) Delbene, *Civitas Veri*. Paris, 1609, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, Q. 44).

(3) Paris, 1615, in-fol. (Bibliothèque Nationale, Z. 559.)

(4) Si l'attribution à Jaspar Isac est exacte, ces planches seraient parmi les plus intéressantes de l'œuvre de ce graveur; mais il est bien possible qu'il n'y ait ici que copies d'estampes italiennes.

L'étude des illustrations dues à Thomas de Leu permet une autre rectification. Robert Dumesnil (tome X, page 166) date de 1594 les planches des *Fortifications...* de Perret (1), livre paru sans lieu ni date. Ce millésime s'applique en réalité au siège de Paris représenté sur le frontispice. Les figures n'ont pu être gravées qu'en 1600-1601 puisque les armes de Marie de Médicis y sont accotées à celles d'Henri IV, et que d'autre part il n'y a aucune allusion à la naissance d'un dauphin.

Enfin le fait de trouver, sur le titre d'un volume publié à Venise en 1607, les *Lettres d'Isabella Andreini* (2), un emblème signé « Th. de Leu fecit », laisse supposer soit que cet artiste fit à cette époque un voyage en Italie, soit que sa renommée fut assez grande pour le faire jouir de son vivant de cette gloire qui commence aux frontières.

La plus grande partie de l'œuvre de Thomas de Leu a été cataloguée par Robert Dumesnil dans *Le Peintre-Graveur Français*. Une étude plus complète sur la vie de cet artiste et ses travaux avait été préparée en 1667 par un critique d'art, M. Arnauldet. Jal, dans son *Dictionnaire Critique de Biographie et d'Histoire*, en annonce la prochaine publication. Sans doute la mort vint arrêter l'entreprise. Que sont devenus les documents réunis par M. Arnauldet? On l'ignore au Cabinet des Estampes, où cependant l'on conserve une épave du livre projeté, le frontispice. Cette gravure est signée « C. M. del. et sculp. 1866 » et l'auteur Ch. Méryon a su y évoquer le souvenir des meilleurs portraits gravés par Thomas de Leu.

Léonard Gaultier. — La vie de Léonard Gaultier est encore moins connue que celle de Thomas de Leu. On suppose que cet

(1) S. l. n. d. (1601), in-fol. (Bibliothèque de la Société de l'Histoire du Protestantisme français.)

(2) In-4. Voir Bibliothèque de M. Émile Picot.

artiste était d'origine allemande et qu'il naquit à Mayence. On base cette opinion sur une vague tradition et sur le fait que Léonard Gaultier a signé quelquefois ses planches « Galter ». Mais un homme de race germanique eût vraisemblablement écrit « Walter ». De plus, à y regarder de près, on s'aperçoit que généralement le mot « Galter » est suivi d'un point, ce qui indique une abréviation du terme Galterus, traduction latine du nom français de Gaultier (1).

La plupart des biographes font naître ce graveur en 1551 ; c'est encore ici une erreur. Renouvier, dans son livre *Des types et des manières des maîtres graveurs* (2), a cité, après Mariette, une pièce publiée en 1580 qui porte, jointe au monogramme de Gaultier, la mention « Ætatis XIX ». Sa naissance doit donc se placer entre les années 1561 et 1562.

Reste à voir si l'on peut faire concorder avec cette date l'assertion de Mariette qui fait, de Gaultier, un élève de Delaune (3). Il n'y a rien d'impossible ; seulement comme Delaune a quitté la France en 1572, c'est à Strasbourg que Gaultier aurait fréquenté son atelier. Une observation d'un autre ordre tendrait à confirmer ce séjour possible à Strasbourg : Il y avait, dans cette ville, à la fin du XVIe siècle, un graveur sur bois très habile, Tobias Stimmer (4), et, entre ses bois (5) et les tailles-douces de Léonard Gaultier, on remarque un certain air de ressemblance qui frappe d'autant plus que, si Gaultier fut l'élève de Delaune, jamais il n'atteignit à la grâce de ce maître. Il est vrai que

(1) Il y a du reste des gravures de GAULTIER signées sans abréviation « Leonardus Galterus fec. ». (Voir NAGLER, *Die Monogrammisten.*)

(2) Montpellier, 1856, in-4 (2e partie, p. 50 et 52).

(3) *Abecedario,* Paris, 1851, in-8, t. II, p. 287.

(4) Tobias STIMMER fut très admiré par RUBENS qui disait avoir beaucoup appris en copiant les gravures de cet artiste.

(5) Comparer la pièce de STIMMER reproduite dans Kutschmann, *Geschichte der deutschen Illustration.* Berlin, in-4, 1900 (p. 73), et les *Prophètes de la Bible* de FRIZON (Paris, 1621, in-fol.).

l'influence allemande a pu aussi bien s'exercer sur Léonard Gaultier par l'intermédiaire de gravures ; ainsi il faudrait s'expliquer, dans l'œuvre de cet artiste mystérieux, ces étranges figures de prophètes au type court, trapu et puissant qui rappellent à la fois (celle de Nahum surtout) des types d'Albert Dürer et ceux des écoles germaniques relevant de la tradition bourguignonne.

Par sentiment plutôt que par conviction motivée, Renouvier croyait à l'origine française de L. Gaultier. L'auteur d'un essai de catalogue de l'œuvre de ce graveur, E. Baré (1), partage cette opinion, et même tient Gaultier pour Limousin, en raison de son prénom de Léonard, très commun en cette province. On peut citer à l'appui, quoique l'argument ne vaille pas mieux, ces vers placés au bas d'un des bons portraits gravés par cet artiste (2) :

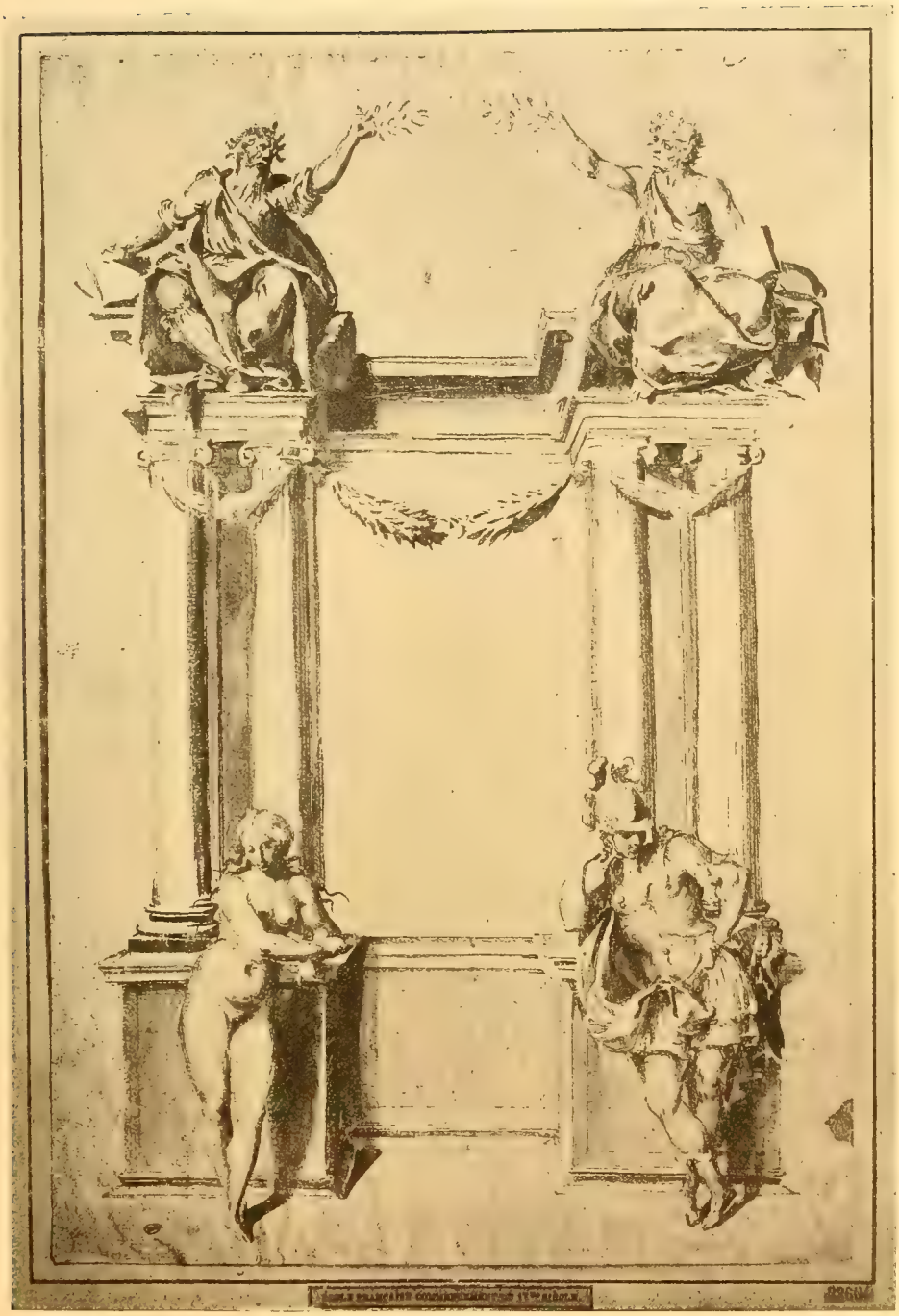
« Si le burin eust peu en gravant ce visage
« Représenter au vray l'âme de ses escrits,
« Tout le monde dirait admirant cet ouvrage
« Heureux le Limousin qui a de tels esprits. »

Tout ce que l'on sait de certain sur Léonard Gaultier, c'est qu'il vécut et travailla en France. Il semble y avoir été très apprécié comme illustrateur de livres. Dans le premier tiers du XVIIe siècle, il est peu d'ouvrages qui ne contiennent quelque vignette de sa main. Sa vogue persista après sa mort puisque l'on retrouve des frontispices de Gaultier jusque dans des volumes publiés en 1653 (3). Il fut sur ce point l'émule et le rival de Thomas de Leu auquel il ressemble avec quelque chose de plus

(1) Voir *Bulletin des Beaux-Arts*. Années 1883-1886.

(2) Portrait de Pierre DE BESSE, daté de 1618 (Voir Bibliothèque de l'Arsenal. Portefeuille n° 130, portrait n° 19).

(3) Par exemple dans l'ouvrage de DUCHESNE, *Histoire des Papes et souverains Chefs de l'Église*. Paris, 1653, in-fol. (Voir Bibliothèque de l'Institut, t. 33), le frontispice est signé « L. GAULTIER » et au verso de la page suivante se trouve le portrait du Cardinal de RETZ gravé par NANTEUIL. Il s'agit d'une troisième édition.



FRONTISPICE DES ŒUVRES DE RONSARD

ESQUISSE ANONYME

(Louvre. Cabinet des Dessins, n° 33604.)

Voir pages 142 et 158.

FRONTISPICE GRAVÉ PAR LÉONARD GAULTIER.

Les œuvres de Pierre de Ronsard. Paris, in-folio. 1623.

(Bibliothèque de la Sorbonne. — Rr. 57.)

Voir pages 142 et 158.

dur, de plus sombre, et plus d'imagination inventive. En outre, tandis que de Leu travailla presque uniquement pour les libraires parisiens, Gaultier grava autant pour Lyon que pour Paris. La dernière des signatures de cet artiste qui soit datée, est de 1628. On suppose donc qu'il dut mourir peu de temps après, vers 1630. Dans quelle ville? On l'ignore, comme on ignore tout des parentés possibles de Gaultier. Il y a eu beaucoup de Gaultier, soit parmi ses contemporains, soit dans la génération qui le suivit, et quelques-uns sont célèbres, ainsi le sculpteur Germain Gaultier, neveu de Germain Pilon et beau-frère de Mansart, et le musicien Denis Gaultier (1). Mais on n'a jusqu'ici retrouvé aucun acte public, aucun document d'archives où figure le nom de Léonard Gaultier. En attendant qu'un heureux hasard révèle enfin quelque chose sur sa personne, on peut se demander si toute cette absence de renseignements ne dénote pas qu'il s'agit d'un protestant. Il y avait à Lyon, en 1625, un libraire nommé Gaultier qui paraît être le même qu'un certain Bernard Gualterius installé à Cologne de 1626 à 1647. Ne serait-ce pas un fils de Léonard Gaultier? et n'est-ce point quelque motif d'ordre religieux qui l'aurait forcé, comme un autre libraire de Lyon, Jean de Tournes, à transporter son « officine » sous des cieux étrangers?

Léonard Gaultier est resté connu surtout comme l'auteur de cette collection de petits portraits gravés qu'on appelle la *Chronologie Collée*. Mais il y a bien autre chose dans son œuvre qui mériterait d'être systématiquement catalogué et étudié. Dès maintenant, si l'on examine par ordre de dates les figures de livres gravées par Gaultier, on remarque certaines phases distinctes dans l'évolution de son talent. Parti d'une première inspiration italienne, due sans doute à Delaune, Léonard Gaultier s'en

(1) Auteur de chants pour luth réunis dans un recueil manuscrit (conservé à la Bibliothèque de Berlin) qui contient des dessins originaux de Bosse, de Nanteuil et de Le Sueur.

dégagea bientôt, subit une influence allemande, puis celle de Thomas de Leu et revint enfin au genre italien dans ses derniers travaux. Peut-être l'universelle renommée du jeune Callot éveilla-t-elle chez le vieux maître un sentiment d'émulation? Toujours est-il qu'en 1625 les vignettes du roman de Barclay *L'Argenis* (1) indiquent, chez Gaultier comme un renouvellement de sa manière et sont conçues dans un style plus italo-classique que celui de ses compositions précédentes.

Une des pièces de l'œuvre de Léonard Gaultier révèle un trait de son caractère : l'homme était modeste. Au bas d'un de ses meilleurs portraits, celui de Josias Bérault, fait en 1614, est inscrit ce quatrain (2) :

« La plume et le burin combattent pour ton livre,
« Et te donnent un rang entre les beaux esprits :
« Mais le graveur se plaint que les traits de son cuivre
« Dureront moins que ceux de tes doctes écrits. »

Le graveur se trompait, c'est son œuvre qui a survécu.

Michel Lasne. — Avec le graveur Michel Lasne, on sort un peu de l'obscurité qui enveloppe la vie des premiers graveurs français du XVIIe siècle. Tout d'abord on connaît sa physionomie : on possède un portrait de Lasne gravé par Habert d'après une peinture de Le Brun. C'est l'image d'un homme de 72 ans, dit l'inscription du tableau, mais qui ne porte pas cet âge et qui, sous la fatigue des traits, apparaît encore comme le joyeux vivant qu'il fut jusqu'à son heure dernière. On sait qu'à en croire les méchants propos du temps, Lasne se serait plu, comme certain poète raillé par Boileau, à « charbonner » de ses œuvres « les murs d'un cabaret ». Il mourut très endetté, ainsi que permet

(1) Barclay, *Argenis*, Paris, 1625, in-8 (Bibliothèque Nationale).
(2) Bibliothèque de l'Arsenal. Portefeuille 130, n° 18.

PORTRAIT PEINT PAR LE BRUN, GRAVÉ PAR N. HABERT

(Cabinet des Estampes. — Collection générale de Portraits.)

Voir page 160.

de le constater une pièce relative à une contestation de juridiction survenue lors de son décès (1).

Michel Lasne était le fils d'un orfèvre de Caen (2). Longtemps on a admis, sur l'indication mise au bas de son portrait, qu'il était né en 1596. Mais il résulte de recherches faites sur les registres paroissiaux de sa ville natale que la naissance de ce graveur doit être antérieure à l'année 1590. C'est à cette année-là que remontent les premiers registres conservés et ni à cette date, ni dans les vingt années suivantes, on ne trouve mention d'un Michel Lasne. A la date du 24 mai 1596, figure bien un Lasne fils d' « argentier » ; mais les prénoms sont Jean-Étienne, et il s'agit très probablement de l'homonyme du graveur célèbre, J.-E. Lasne, graveur lui-même et dont on ignorait, jusqu'à cette constatation, le pays d'origine et le degré de parenté avec Michel Lasne (3).

On ne sait où Lasne fit son apprentissage. La première pièce signée de son nom est le frontispice d'un livre publié à Rouen en 1611 (4), copie d'une planche de Thomas de Leu. D'autre part, l'imitation de Léonard Gaultier dans les débuts de Lasne a fait supposer qu'il fut l'élève de cet artiste. Mariette (5) dit qu'il passa les années 1617, 1618 et 1619 à Anvers où il travailla probablement dans l'atelier des Galle, peut-être même dans celui de Rubens (6).

(1) Voir un arrêt du Conseil privé du 11 janvier 1668 défendant dans l'espèce, « aux commissaires et officiers du Chastelet de faire aucuns scellés, inventaire... ». LASNE étant logé au Louvre relevait de la juridiction de la prévôté de l'Hôtel.

(2) Le Musée de Cluny conserve une astrolabe signée : « Michael Asineus aurifex Cadomi..... 1602 ».

(3) Voir A. DECAUVILLE-LACHÉNÉE, *Le graveur caennais Michel Lasne,* Caen, 1889, in 8 et Ch. MARIONNEAU, *J. Et. Lasne,* Bordeaux, 1887, in-8.

(4) MONTLYARD, *Mythologie,* Rouen, 1611, in-8 (Bibliothèque de l'Université R.r. 24). Le même frontispice signé par Th. DE LEU se trouve dans l'édition de Paris de 1600.

(5) Voir *Abecedario.....* (II, p. 162) et ARNAULDET et DUPLESSIS, *Michel Lasne de Caen,* Caen, 1856, in-8.

(6) Ce qui le prouve, d'après RENOUVIER (*Des types et des manières.....,* Montpellier, 1856, in-4, 2e partie, p. 130), c'est un frontispice gravé par LASNE d'après RUBENS en

A partir de 1620, Lasne est à Paris et il semble que dès lors il n'ait plus quitté cette ville. Il occupe successivement deux logements, rue Saint-Jacques, paroisse Saint-Séverin en 1622 et paroisse Saint-Benoît en 1625 (1). C'est dans ce dernier local qu'en 1629 il collabora avec Callot pour la gravure du siège de La Rochelle et que, vers 1632, il s'associa avec Isaac Briot pour la vente de certaines estampes marquées de leur double « excudit » (2).

En 1633, par brevet du 28 mars, Lasne est honoré d'un logement au Louvre (3). Cette faveur lui est accordée « en considération de l'expérience qu'il s'est acquise en son art », et c'est d'autant plus une faveur que Lasne est vraisemblablement le premier graveur qui obtint ce traitement. Désormais, dans les actes administratifs, il n'est plus qualifié de « marchand-graveur en taille-douce », mais de « graveur et desseignateur ordinaire du Roy ». De plus, par deux fois, en 1637 et 1648, il reçut confirmation de la survivance du droit de logement pour sa veuve (4).

Lasne mourut au Louvre à la fin de 1667. Il y avait cinquante-six ans qu'il gravait. On évalue en général son œuvre à 700 pièces ; le catalogue chronologique (5) en est encore à faire et il est possible qu'il comprenne un nombre d'estampes plus élevé. Lasne fut un travailleur très fécond, toujours chargé de commandes. Dès 1621, Peiresc, dans une de ses lettres, parlant d'un frontispice, dit : « nous le ferons graver par Michel Lasne qui expédie promp-

1620. Mais ceci n'implique pas la présence de LASNE à Anvers, car RUBENS avait depuis 1619 un privilège pour faire graver ses œuvres à Paris par qui bon lui semblait.

(1) *Dictionnaire* de JAL.

(2) Voir Robert DUMESNIL, *Le Peintre-Graveur français*, Paris, 1835-1871, in-8, t. X (p. 238 et 239).

(3) *Archives de l'Art français...*, t. III, p. 263.

(4) *Archives de l'Art français*, t. III, p. 264 et 265.

(5) Il y a un essai de catalogue dans les *Notes manuscrites de Mariette* au Cabinet des Estampes et un catalogue des œuvres de LASNE conservées à Caen dans l'ouvrage de M. DECAUVILLE-LACHÉNÉE, précédemment cité.

PORTRAIT PEINT PAR CL. MELLAN, GRAVÉ PAR G. EDELINCK.

PERRAULT : *Les Hommes Illustres.* — In-folio. Paris, 1696-1700.

Voir page 163.

tement sa besogne et ne fait pas mal » (1). C'était bien s'y connaître, car Lasne, alors un débutant, allait devenir un des graveurs eu vogue sans qu'après trente ans de succès, il y ait rien à ajouter ou à retrancher au jugement de Peiresc. Lasne fut un bon dessinateur et un habile graveur ; mais il ne sut pas se créer un genre personnel. Quoiqu'il soit souvent l'auteur des dessins qu'il grave, il rappelle toujours quelque autre maître. Il essaya de rivaliser avec Mellan dans l'emploi de la taille unique ; c'était ignorer que le procédé exigeait une virtuosité qu'il n'avait pas. Il imita bien d'autres manières, depuis celle de Gaultier et des Galle, jusqu'à celle de Van Dyck ou de Nanteuil, et n'y réussit pas mieux. Callot est peut-être le seul artiste du temps qui semble n'avoir pas eu d'influence sur la manière de graver de Lasne ; le fait étonne d'autant plus que les deux hommes furent étroitement liés d'amitié. C'est dans les œuvres où il s'inspira surtout de lui-même que Lasne est le meilleur. Par exemple, dans le Saint Paul de la *Bible* de Frizon (2), dans un portrait de Richelieu jeune (3), dans un portrait de Louis XIII (4) et dans quelques autres.

Claude Mellan. — Lorsqu'en 1696, Charles Perrault fit en quelque sorte le dénombrement des gloires du siècle finissant, en publiant son livre *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (5), il plaça dans cette galerie quatre graveurs : Callot, Nanteuil, Chauveau et Mellan. L'ouvrage contient 101 portraits (6). Celui de Mellan est l'œuvre d'Ede-

(1) *Lettres de Peiresc*, documents inédits. Paris, 1898, in-4, t. VII, p. 492. (Lettres au Chevalier de Barclay du 8 septembre 1621).

(2) Paris, 1621, in-fol., p. 685.

(3) Voir *Il sacro Heroe...*, Paris, 1626, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q. 169 a).

(4) Voir Balzac, *Le Prince*, Paris, 1631, in-4 (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

(5) Paris, 1696-1700, in-fol. (Voir Bibliothèque Nationale L n 11 A, t. II, portraits 50 et 51).

(6) Et même 103, si l'on compte les portraits ajoutés pour remplacer ceux de Pascal et d'Arnauld que la Censure fit enlever.

linck ; il est fait d'après une gravure de Mellan, faite elle-même d'après une peinture où l'artiste se représenta lui-même quand il était à Rome en 1635 (1), autant de raisons pour que le portrait soit ressemblant. C'est une fine et intelligente tête d'artiste, à la physionomie ouverte, au regard droit et fier, au sourire un peu railleur. L'expression répond à tout ce que l'on sait sur le caractère de ce petit homme vif et spirituel ; c'est bien le même qui disait dans l'une de ses lettres, à propos de quelques refus de commande : « J'ay perdu l'amitié pour ne pas prendre l'argent de certaines personnes (2). »

Nul n'a jamais mieux manié le burin et avec un talent plus personnel que Claude Mellan. Sa qualité de fils de chaudronnier l'a-t-elle mieux préparé que tout autre graveur à savoir faire parler le cuivre? En tout cas, il a réussi à exprimer des choses exquises et d'une grâce et d'une pureté qui font penser à la fois à Poussin et à Racine : Telle, par exemple, cette planche où la Reine des Cieux et la reine de France se présentent mutuellement leurs fils et où chaque mère semble dire tout bas : mon fils est le plus beau (3).

Ce grand talent n'eut rien d'une inspiration prime-sautière et native. Les premières estampes de Mellan, des figures de livres publiés entre 1619 et 1624, sont loin de faire pressentir ce qui sera plus tard la manière caractéristique de cet artiste. Les illustrations de la *Bible* de Frizon (4) signées « Mellan inv. et scul. » diffèrent peu de celles des pages précédentes gravées par Lasne, sauf qu'elles sont moins bonnes. C'est précisément cette ressemblance qui a fait penser que ces deux graveurs devaient être élèves du même maître, Léonard Gaultier. Cependant, puisqu'on

(1) Voir Cabinet des Estampes (série N 3).

(2) Voir *Archives de l'Art Français*, 1850, in-8 (p. 264 à 266. Lettre à LANGLOIS datée d'Aix, le jour de Carnaval 1637).

(3) Voir Cabinet des Estampes, *Œuvres de Mellan*, E d 32.

(4) Paris, 1621, in fol., p. 794.

en est réduit ici aux hypothèses, il paraît plus plausible d'admettre que Mellan a dû fréquenter l'atelier du dessinateur Daniel Dumonstier. On voit en effet en tête du livre *Pro sacra monarchia...* de Coeffeteau, publié en 1623 (1), un portrait de l'auteur gravé par Mellan, d'après Du Monstier, et l'on peut remarquer une certaine corrélation entre le burin de l'un de ces artistes et le crayon de l'autre.

Mais ses vrais maîtres, Mellan les trouva à Rome : Ce furent Villamène et Poussin. Il apprit de Villamène, sans jamais tomber dans son emphase, l'emploi de la taille unique et le secret des beaux effets qu'on peut en tirer. Il dut à Poussin le goût d'un dessin pur et l'amour des proportions harmonieuses. Sans doute il n'y eut probablement pas entre ce peintre et Mellan des rapports directs — du moins leurs biographes n'en parlent pas — mais ils ne purent s'ignorer et, que le graveur l'ait voulu ou non, il a laissé percer dans ses œuvres comme un reflet des tendances de son illustre compatriote. Au contraire, quoiqu'il soit établi que Mellan a beaucoup fréquenté à Rome l'atelier de Vouet, l'influence de cet artiste sur lui paraît très superficielle. Mellan tira d'autre part un certain profit de la tâche difficile de graver les dessins à peine esquissés du Bernin.

Son séjour à Rome dura douze ans, de 1624 à 1636. C'est de cette époque que date sa réputation comme illustrateur de livres. Vers 1630, sa signature apparaît sur les frontispices des œuvres des plus grands personnages romains, à commencer par celles du cardinal Bentivoglio et du Pape Urbain VIII (2).

Mellan revint en France en 1635 ou 1637. M. Gonse (3) croit que ces deux dates correspondent à deux séjours successifs faits

(1) Paris, 2 vol. in-fol.

(2) *Urbani P. P. VIII Poemata.* Rome, 1631.

(3) *Gazette des Beaux-Arts,* année 1888, t. I (p. 455 et suivantes) et t. II (p. 177 et 304).

à Aix, chez Peiresc, où le graveur « s'arrêta, comme il le dit dans une de ses lettres, pour graver une chose fort nouvelle » (1), les cartes des phases de la Lune. Ces planches, destinées à l'ouvrage de Gassendi, portent en effet les millésimes de 1635 et de 1637.

Mellan arriva à Paris vers 1638. Il y rentrait précédé d'une réputation déjà assez grande pour qu'on ait essayé de l'attirer à Londres, à la cour de Charles Ier. Il fut, selon toute apparence, attaché de suite aux travaux de l'Imprimerie Royale dont la création venait d'être décidée et qui devait comporter vingt presses à imprimer en taille-douce (2). C'est là que Mellan donna ce qu'il fit peut-être de meilleur.

A partir de 1644, ce graveur figure sur les états « de la Maison du Roy » d'abord et jusque vers 1656 aux gages de 30 livres, puis de 1656 à 1688, aux appointements de 400 livres, comme Nanteuil. Mellan avait dû à son talent d'être logé aux galeries du Louvre ; il y mourut le 3 septembre 1688, des suites d'une chute, à 90 ans. La lettre de part conservée dans la collection Reynès (3), dit 85 ans, 7 mois, 17 jours. Mais, en dépit de ce luxe de précision, l'indication est erronée. L'acte de baptême de Mellan, retrouvé sur les registres paroissiaux de Saint-Vulfram à Abbeville, porte la date du 23 mai 1598 (4).

Mellan travaillait vite, trop vite au jugement d'un de ses clients qui lui fit un procès (qu'il perdit d'ailleurs) pour avoir exécuté en six semaines une gravure payée 1600 livres (5). Cependant, jamais cette rapidité dans l'exécution n'a nui au

(1) Voir *Archives de l'Art Français*, 1850 (p. 264-266. Lettre à LANGLOIS du « Jour du Carnaval 1637 »).

(2) Voir ci-après IVe partie, chap. I.

(3) Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Arch. 137.

(4) Voir DELIGNIÈRES. *Recherches sur les graveurs d'Abbeville*, Paris, 1886 (p. 8 et suivantes).

(5) *Abecedario*, Paris, 1854-1860, t. III (p. 365).

DESSIN DE CL. MELLAN

(Cabinet des Estampes. — Recueil de frontispices. Kb. 123.)

Voir page 167.

FRONTISPICE GRAVÉ PAR CL. MELLAN

Urbani Papae VIII Poemata. — In-fol. Paris, 1642.

(Bibliothèque de l'Institut. Q. 47.)

Voir page 167.

mérite de l'ouvrage. Peut-être fut-elle plus apparente que réelle. L'œuvre de Mellan, en effet, n'atteint pas 500 pièces (1); c'est peu si l'on tient compte de la grande longévité de l'artiste.

Mellan fut très bon dessinateur, mais il était encore meilleur buriniste. Selon une remarque de Ch. Perrault, ses gravures avaient « plus de feu, de vie » que ses dessins, « contre ce qui arrive à tous les autres graveurs ». C'est bien là la traduction de l'impression éprouvée en voyant côte à côte, dans un album du Cabinet des Estampes (2), la gravure et le dessin du frontispice composé par Mellan, pour l'édition française des poèmes d'Urbain VIII.

On a dit que les œuvres de Mellan marquaient un retour à la logique, à la simplicité, au naturel. Ce n'est pas retour, c'est plutôt aboutissement qu'il faudrait dire. La simplicité de Mellan est faite de l'élimination, systématique et longtemps étudiée de toute complication inutile, c'est celle de l'ordre dorique et non celle d'une poutre équarrie.

Abraham Bosse. — De tous les illustrateurs de livres français au temps de Richelieu et de Mazarin, Abraham Bosse est certainement le plus connu et le plus populaire. Sa biographie n'en offre pas moins de nombreuses lacunes. Quand on a ajouté aux dates de sa naissance et de sa mort — 1602-1676, — qu'il est le fils d'un tailleur de Tours, qu'il vint, vers l'âge de 17 ans, se fixer à Paris, qu'il travailla beaucoup et que la fin de sa vie fut assombrie par sa querelle avec l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, on a résumé, presque tout ce que l'on sait de son existence et de son histoire.

Bosse appartenait à la religion « prétendue réformée ». On

(1) A. Montaiglon, *Catalogue raisonné de l'Œuvre de Mellan*, Abbeville, 1856, in-8.
(2) Cabinet des Estampes (K b-123).

suppose qu'il fit son apprentissage (1) chez son parent et coreligionnaire, le graveur marchand d'estampes, Melchior Tavernier, établi « en l'isle du Palais ». C'est chez cet éditeur que parurent ses premières œuvres. On ne remarque cependant aucune ressemblance entre les gravures de Bosse et les gravures de Tavernier faites à l'époque où Bosse pouvait se trouver dans son atelier, celles de la *Bible* de Frizon, par exemple (2). Avec beaucoup plus de fondements, les principaux biographes de Bosse, MM. Duplessis et Valabrègue, rapprochent les travaux de ce graveur de ceux de Mérian et de Crispin de Passe qui, tous deux, séjournèrent à Paris au temps de ses débuts. Mais Bosse lui-même a parlé (3) des influences qui ont contribué à la formation de son talent de graveur, et pour maîtres il reconnaît avant tous autres Frisius (Simon de Vries) et Callot.

Il n'y a aucune raison pour mettre le fait en doute. D'abord parce qu'on retrouve dans toute l'œuvre de Bosse un reflet, une combinaison en quelque sorte, de la manière de graver des deux artistes dont il se réclame. Ensuite, parce que peut-être le plus grand défaut de Bosse fut-il d'être en toutes choses « un peu plus sincère qu'il ne faut ». Le ton de ses traités, de ses billets, de ses lettres (4) et jusqu'à son écriture nette et claire, donnent l'impression d'un parfait honnête homme, non pas au sens de ce terme au XVIIe siècle, mais bien comme on l'entend aujourd'hui. Ce qui manque à Bosse, c'est la grâce et la politesse mondaine; de là sans doute sa réputation de mauvais caractère. Était-ce un homme sans culture? Certainement non, car Bosse fait preuve dans ses écrits d'une instruction plus soignée que celle de beaucoup d'artistes ses contemporains. Toutefois, pour pénétrer sa

(1) *Dictionnaire* de JAL.
(2) *La Saincte Bible Françoise*, Paris, 1621, in-fol. (p. 9 et 448).
(3) A. BOSSE, *Traité des manières de graver...*, Paris, 1645, in-12.
(4) Voir Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Ms. n° 49.

véritable personnalité et connaître un peu sa nature intime, il manque un élément important : son portrait.

Le fait semble incroyable à une époque fort riche en portraits d'artistes et où la mode durait encore, pour le peintre ou le graveur, de se représenter lui-même en quelque coin de l'une de ses œuvres. Aussi a-t-on pensé que Bosse pouvait s'être conformé à ce vieil usage. On a donné quelquefois, pour le propre portrait du graveur, un des personnages de la planche « Le Noble Peintre » (1), mais sans motiver cette opinion. A chercher dans cette voie, puisque Bosse ne s'est jamais posé en peintre, il est plus rationnel d'examiner celles de ses estampes qui ont trait à la gravure. Ne serait-ce pas lui, ce jeune homme, au visage doux et intelligent, qui dans « L'Imprimerie en taille-douce » (2) surveille le tirage d'une pièce, ou qui dans « L'Atelier du Graveur » (3) taille laborieusement un cuivre? Ou bien plutôt, ne faut-il pas le voir dans cet homme, au seuil de la vieillesse, qui, dans « La Bénédiction de la Table », préside une table couronnée d'enfants? Bosse a eu 10 enfants, et, sur cette gravure, l'on compte aussi 10 garçons ou filles groupés autour de leur père et de leur mère (4).

Dans ces trois estampes, le personnage visé est représenté soit assis, soit penché de façon à dissimuler sa stature. L'attitude peut être intentionnelle. C'est une indication, et voici, probablement, l'explication de l'absence de tout portrait nominal de l'artiste : Bosse, l'infortuné Bosse, aurait été bossu, ainsi que le lui dit crûment un jour un de ses adversaires. Dans une méchante pièce de vers parue en 1667 et attribuée à de Piles, on lit, en

(1) Cabinet des Estampes. *Œuvre de Bosse* (Ed. 30 c).

(2) *Id.*

(3) *Id.*

(4) Voir Cabinet des Estampes. *Œuvre de Bosse* (Ed. 30). Il y a debout près de la table un treizième personnage, « un petit laquais » comme le comportait l'usage du temps, pour faire le service.

effet, ces mots pris jusqu'ici pour un simple calembour d'un goût douteux :

. . . . . .
« Je dauberai tant sur la bosse
« Du vieux maroufle Abraham Bosse
« Que le maroufle se taira
« Ou bien la bosse crèvera (1) ».

C'est vers 1630 que s'affirma le talent particulier de Bosse et qu'il devint célèbre après avoir gravé une de ses meilleures suites, le recueil de *La Noblesse française à l'Eglise* d'après les dessins de Saint-Igny (2). A partir de ce moment, et pendant 30 ans et plus, on s'adresse à lui pour la plupart des gravures des éditions de choix. Bosse a illustré beaucoup de livres et de toutes espèces. Dans les 1500 pièces de son œuvre (3), les frontispices et vignettes comptent pour un tiers environ. Presque partout, l'artiste fait preuve d'une maîtrise variable suivant l'inspiration du moment ou le temps consacré à l'ouvrage, mais toujours présente jusque dans les moindres morceaux et qui ne faiblit ni avec l'âge ni avec les chagrins. On trouve dans le recueil de Dodart, paru en 1676, l'année même de la mort de Bosse, d'admirables planches signées de ce graveur (4). Quelques-unes ont été faites en 1641 pour l'ouvrage de La Brosse, sur le jardin du roi (5), mais un certain nombre datent des années 1669, 1670, 1671, et 1672. Les *Comptes des Bâtiments du Roi* l'établissent formellement (6). Les unes et les autres sont aussi belles, et

(1) *Revue Universelle des Arts*, Paris-Bruxelles, in-8, 1863, t. XVIII (p. 260 et suiv.) Cette satire a aussi quelquefois été attribué à Colletet ou à Dassoucy.

(2) Paris, 1629.

(3) G. Duplessis, *Catalogue de l'Œuvre de Bosse* (extrait de la *Revue universelle des Arts*), Paris, 1859, in-8.

(4) Dodart, *Mémoires pour servir à l'histoire des Plantes*, Paris, 1676, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut M. 149 E).

(5) Voir ci-dessus p. 36.

(6) Paris, 1881, in-4, t. I (p. 285, 469, 543 et 641). Ainsi « 23 février, 23 juillet 1672 :

pourtant en 1672 Bosse avait 70 ans et il venait de perdre sa femme après plus de 36 ans de mariage.

Il semblerait, à en juger par cette œuvre dernière, que, durant toute sa vie, Bosse ait fait effort pour se perfectionner dans son art et se maintenir au moins à la hauteur atteinte aux jours de jeunesse, par exemple, en 1633, dans les illustrations du livre de d'Hozier *Les Chevaliers du Saint-Esprit* (1).

En 1641, il fut chargé de graver un frontispice pour un des livres édités par l'Imprimerie Royale (2). Au point de vue de l'art de la taille-douce, cette œuvre de Bosse peut soutenir la comparaison avec les merveilleux travaux du même genre que burinait alors Mellan; et quant au dessin original — il est conservé au Cabinet des Estampes (3) — il révèle une main plus ferme et plus sûre. A la rigueur on pourrait y critiquer une disproportion entre la tête et le corps d'un enfant. La remarque est intéressante, on touche là au point faible du grand talent de Bosse : l'absence de contact direct avec l'art antique, le manque d'un séjour en Italie.

L'œuvre de Bosse est de tendance réaliste, au bon sens du mot, et par là d'autant plus précieuse au point de vue documentaire. Toute la France de Louis XIII s'y est reflétée sans exagération ni déformation. On sent que l'artiste et ses modèles appartiennent à une génération saine, bien équilibrée, raisonnable. S'il y a chez Callot de la profondeur de Pascal, il y a chez Bosse beaucoup du bon sens de Boileau.

Ces grandes qualités de Bosse, sa renommée, et sa science de la perspective l'imposèrent à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, lors de sa formation, comme l'un des meilleurs

Au sieur Bosse graveur, pour parfait payement de douze planches qu'il a gravées représentant diverses plantes... 1087 ».

(1) D'Hozier, *Les Chevaliers du Saint-Esprit,* Paris, 1633, in-fol.

(2) *Publii Terentii Comediae,* Paris, 1642, in-fol.

(3) Kb 123.

maîtres à donner aux élèves dans cette première École des Beaux-Arts. Bosse y professa douze ans de 1648 à 1660. Puis il y eut brouille. Comment? L'affaire est encore à éclaircir. En général, on allègue le mauvais caractère de Bosse et l'esprit dominateur de Le Brun. Mais ce sont là raisons qui n'expliquent rien.

Il est possible que Bosse eut l'humeur un peu difficile, surtout s'il était bossu, que plus tard il ait été assombri par des deuils successifs (1) et même aigri par la conversion au catholicisme de son fils Marc-Antoine (2). Cependant, à examiner les faits, il semble que si Bosse a eu des mots vifs, injurieux à l'égard de l'Académie, ce n'est qu'après avoir été acculé à se retirer et être révolté à la fin des injustices commises à son égard.

D'autre part, Le Brun paraît n'avoir eu dans l'affaire qu'un rôle assez effacé. Il n'était pas à cette époque le grand maître des Beaux-Arts qu'il devint plus tard. On peut même dire qu'il était loin d'être en faveur, puisqu'il venait de se voir préférer Errard pour une partie des travaux de décoration de la galerie d'Apollon (3).

Il y a, dans les Archives de l'École des Beaux-Arts, tout un dossier (4) (intitulé à tort *Dossier concernant le démêlé survenu entre le graveur Bosse et Errard*) qui peut renseigner sur les péripéties du différend de Bosse et de l'Académie, surtout si l'on en rapproche les indications des procès-verbaux des séances (5) relatives à la même question (6).

(1) Perte de plusieurs de ses enfants.

(2) Voir Bibliothèque de l'Histoire du Protestantisme Français, *Matériaux de la France protestante. Les Artistes*, par É. Haag. Ms 65 B (Conversion du fils de Bosse, 1659).

(3) Voir Cabinet des Estampes, *Collection de Loynes*. Yb. t. XLVI, n° 1171.

(4) Voir École des Beaux-Arts. Archives Ms. n° 49. M. Valabrègue dans la monographie de Bosse (*Abraham Bosse*, Paris, s. d., in-8) signale ce dossier et reproduit une des pièces, une lettre de Bosse du 23 février 1657 (p. 106 et 107).

(5) Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*... Paris, 1875, in-8, t. I (Séances de mars, juillet, août, octobre 1655; juillet, août et novembre 1660).

(6) Ce dossier contient 17 pièces ainsi classées : 1° Délibération de la séance du

En parcourant ce dossier, on a l'impression fort nette que les motifs généralement invoqués pour justifier l'exclusion de Bosse de l'Académie ne furent que des prétextes inventés par ses adversaires. Prétexte que l'incident de la « Lettre d'agrégation »; prétexte que l'accusation de plagiat de la part d'Errard aussi vite rejetée que soulevée (voir la lettre de Bosse du 30 octobre 1660); prétexte encore que le ressentiment de Le Brun, puisque Bosse jugeait ce peintre si peu son ennemi qu'il le demandait comme arbitre dans son différend. Quant à la querelle de Bosse avec Le Bicheur sur un Traité de perspective, c'est l'histoire du sonnet d'Oronte et c'est pourtant là d'où paraît venir tout le mal. Mais la lecture attentive des lettres de Bosse et surtout du résumé de l'affaire rédigé pour l'édification de l'Académie suscite une autre idée. On en arrive à se demander si toute une cabale n'aurait pas été montée et fort habilement menée contre le trop irascible Bosse. C'était le temps où la Compagnie du Saint-Sacrement se faisait un devoir d'éliminer

2 octobre (1660); 2° Procès-verbal du 17 mai 1661; 3° Double de la pièce précédente; 4° Lettre de M. DE RATABON ordonnant la radiation de BOSSE (sans date); 5° Résumé de ce qui s'est passé entre BOSSE et l'Académie de 1648 à 1660, suivi de remarques d'une autre écriture tendant à justifier la conduite de l'Académie; 6° Communication de BOSSE à l'Académie le 1er décembre (?) 1655; 7° Lettre de BOSSE du 1er juin 1655, suivie de commentaires d'une autre écriture; 8° Lettre de BOSSE à M. DE RATABON du 4 août 1655; 9° Note rédigée par BOSSE; 10° Lettre de BOSSE à Messieurs de l'Académie du 7 août 1655; 11° Lettre de BOSSE du 23 fév. 1657 sur le Traité de perspective de LE BICHEUR; 12° Lettre de BOSSE du 3 juillet 1660 sur les procédés de LE BICHEUR; 13° Lettre de LE BICHEUR à l'Académie, sans date, recommandant son livre; 14° Lettre de BOSSE à l'Académie du 18 juillet 1660; 15° Lettre du 30 octobre 1660 (BOSSE invoque « La justice de sa cause » et se retire); 16° Lettre de BOSSE à MAUPERCHÉ du 9 novembre 1660; 17° Lettre de BOSSE à M. DE RATABON du 1er décembre 1660.

Au sujet de la pièce n° 11, voir LE BICHEUR, *Traité de Perspective*. Paris, 1657, in-fol. (Bibliothèque Nationale, V. 12242). Le titre ne porte pas le nom de l'auteur. La dédicace à LE BRUN est signée I. B. Le privilège est accordé à l'auteur « LE PICHEUR »; que ce soit hasard ou chose intentionnelle, le nom de LE BICHEUR fut toujours mal orthographié, jusque dans sa lettre de part où il est appelé « BICHAR ». (Voir collection REYNÈS.)

les protestants de toute carrière et de tous honneurs (1). Bosse était un vieil huguenot et l'abattre chose facile, car sa rude franchise avait blessé beaucoup d'académiciens.

Quoi qu'il en fût, l'Académie cita Bosse à sa barre. Offensé d'être traité en coupable, alors qu'il défendait « son honneur avec beaucoup de modération contre un procédé très violant », le graveur donna sa démission le 30 octobre 1660 (2). Six mois plus tard, l'Académie songea enfin à examiner la question au point de vue scientifique et une enquête fut ouverte pour juger de la valeur respective des deux Traités de perspective en conflit (3). Les procès-verbaux n'en font pas connaître les résultats. Cependant l'Académie n'osa point patronner le livre de l'adversaire de Bosse et, soit pour exposer sa doctrine, soit pour répondre aux attaques de Bosse qui, redevenu indépendant, ne gardait plus de ménagements, elle chargea l'un de ses membres, le graveur Grégoire Huret, de publier un Traité de perspective (4). Huret n'y parla pas de Le Bicheur; il critiqua Bosse; il lui reprocha de vouloir que « les dessinateurs apprennent la géométrie au lieu de suivre la nature »; toutefois, au fond il lui donna raison sur le point de fait. C'est ainsi du moins que l'entendit Bosse. Dans une note rédigée sous son inspiration et insérée en 1675, dans le catalogue de ses œuvres (5), son éditeur dit « qu'on a la satisfaction de voir pratiquer les pratiques tant rejetées ».

(1) Voir Raoul ALLIER, *La Cabale des Dévots*. Paris, 1902, in-8 (Chap. XIV et p. 355).

(2) Voir les lettres de BOSSE des 18 juillet, 30 octobre et 1er novembre 1660.

(3) Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1875, in-8, t. I (p. 180, séance du 7 mai 1661).

(4) Grégoire HURET, *Optique de portraiture et de peinture*. Paris, 1670, in-fol. (Préface).

(5) *Catalogue des Traités que le Sieur Bosse a mis au jour*... Paris, P. DES HAYES, 1675. En perspective, BOSSE soutenait la supériorité de la méthode de DÉSARGUES et la postérité a ratifié son opinion.

Tel est le dernier mot de cette stupide querelle. Mais Bosse, en quittant l'Académie, avait perdu la faveur du public. Il mourut oublié et méconnu. Perrault n'osa pas le nommer dans ses *Hommes illustres* et il donna à Chauveau la place qui revenait à Bosse entre Mellan et Nanteuil. Bosse trouva plus de justice à l'étranger. Dans un livre sur l'art de la chalcographie, paru à Londres en 1662, plein d'appréciations fort justes sur les graveurs du temps, « Monsieur Bosse » est célébré comme un grand maître (1). Et, à la même date, le meilleur graveur anglais de l'époque, Faithorne, le mettait au même rang que Callot, sur le titre même de son livre (London 1662. In-8.) :

The art of graveing and etching wherein in exprest the true way of graveing in copper, also the manner and method of that famous Callot and M. Bosse...

En France, ce n'est guère qu'au XIXe siècle, que l'on reconnut enfin le grand mérite de Bosse, son originalité, son génie. Un amateur d'art, qui fut aussi à ses heures un critique d'art, Thiers, dit dans une de ses lettres (2) qu'il ne put se consoler d'avoir vu, dans une vente d'estampes, une suite de Bosse lui échapper, et bien d'autres collectionneurs d'aujourd'hui montreraient pareil dépit en semblables circonstances. Cependant, comme illustrateur de livres, Bosse n'est pas encore très apprécié. Le fait tient peut-être en partie à ce qu'il y a, dans le recueil de ses œuvres, au Cabinet des Estampes, et aussi dans le catalogue dressé par Duplessis, quelques fausses attributions. Telles sont par exemple les vignettes d'une édition in-12 (3) de la traduction de l'*Imitation de Jésus Christ*, par Corneille. Ces planches non signées sont des copies réduites des figures gravées par Chauveau pour

(1) John EVELYN, *Sculptura or the history and art of chalcography...* London, 1662, in-12 (Bibliothèque Nationale rés. V, 2319, p. 95, 96, 97).

(2) Voir Catalogue de la vente MEAUME. Nancy, 1879.

(3) Voir Cabinet des Estampes. Œuvre de BOSSE (Ed. 30).

l'édition in-4° (1). Comment ces mauvaises copies, qui ne rappellent en rien d'ailleurs la manière de Bosse, pourraient-elles être de la main de ce graveur, à cette époque dans toute la plénitude de son talent? L'attribution vient de Mariette, mais Mariette a pu s'en rapporter à une tradition erronée comme celle qui fait de Bosse l'auteur de l'estampe célèbre *Le Jansénisme foudroyé*, alors que tout s'y oppose, le caractère de l'auteur et sa religion. Un protestant ennemi des jansénistes n'eût pas montré Luther et Calvin les accueillant en frères (2).

Grégoire Huret. — « Le billet d'enterrement et service » de Grégoire Huret, en date du 5 janvier 1670, porte une mention manuscrite indiquant que le décédé était âgé de 60 ans (3). C'est pourquoi l'on a généralement adopté le millésime de 1610 pour l'année de la naissance de ce graveur. Mais cette date ne pouvait être exacte : il y a des planches signées « Grégoire Huret sculp. », dans des livres publiés à Lyon en 1623 (4), et on n'avait certainement pas pu demander ces illustrations à un enfant de 13 ans, si précoce qu'il fût.

En réalité, Grégoire Huret avait, à l'époque de ces publications 17 ans, et il est mort à 64 ans. Un érudit, M. Marius Audin (5), a découvert l'acte de baptême de cet artiste sur les registres d'une paroisse de Lyon, à la date du 24 octobre 1606. Le document fait, en outre, connaître que le père, Pierre Huret,

(1) Corneille, *Imitation de Jésus-Christ...* Paris, 1656, in-4 (Bibliothèque Victor Cousin, n° 10, 189).

(2) Voir cette estampe dans la collection de la Bibliothèque de l'Université.

(3) Voir Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. *Collection Reynès.*

(4) *Le Soleil au Signe du Lyon.* Lyon, 1623, in-fol. (planches 3 et 10) et *Réception de très Chrétien, très juste et très victorieux Monarque Louis XIII...* Lyon, 1623, in-fol. (planches 3, 4 et 7). Voir les exemplaires de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

(5) Mr M. Audin doit prochainement publier une monographie de Grégoire Huret et un *Dictionnaire des Artistes lyonnais.* C'est à son obligeance que je dois communication de l'acte de baptême de Grégoire Huret.

était maître menuisier et le grand-père « Léonard Chassain », maître cordonnier.

Dans ce milieu d'artisans, il fallut sans doute chez Grégoire Huret des dispositions artistiques manifestes pour qu'on ait pensé à le diriger vers la carrière de graveur. Dans quel atelier fit-il son apprentissage? On l'ignore. Il y avait à Lyon, vers 1620, plusieurs graveurs de talent dont les noms sont connus surtout par des illustrations de livres. Dans les volumes de 1623 où se trouvent les premières estampes de Grégoire Huret (1), on voit également des planches signées Autguers (2), Petrus Faber (3) et C. Audran. C'est à l'œuvre de ce dernier que ressemblent le plus les gravures de Grégoire Huret et, bien que les tailles de Huret soient plus fines, plus serrées, plus italiennes, cette ressemblance laisse supposer des rapports de maître à élève. Celui des Audran que désigne l'initiale C. est très probablement Claude Audran, établi et marié à Lyon (4) vers l'époque de l'apprentissage de Huret. Un document prouve du reste que les deux artistes entretinrent de bons rapports : on voit sur les registres de Saint-Nizier à Lyon que, le 16 avril 1630, l'un des fils d'Audran eut pour parrain « Grégoire Uret aussy graveur en taille-douce (5) ».

Des travaux divers faits pour des libraires de Lyon indiquent que Grégoire Huret résida ou séjourna dans cette ville jusque vers 1635. A partir de cette date, et jusqu'à sa mort en

(1) Deux d'entre elles, les planches III et IV de la *Réception*... sont la reproduction du « Marzocco » de DONATELLO.

(2) Graveur connu seulement comme ayant travaillé à Lyon de 1622 à 1630.

(3) Une indication du répertoire de la librairie Morgand de 1893 identifie ce nom avec celui de P. LEFÈVRE. Mais il est à peu près certain que Petrus FABER est le « Pierre FAURE graveur d'istoires en taille-douce » qui figure, à la date du 11 janvier 1626, sur les registres paroissiaux de Saint-Nizier à Lyon (Voir *Revue de l'Art français*, Paris, 1887, in-8, p. 196).

(4) Voir G. DUPLESSIS, *Les Audran*. Paris, s. d., in-4 (p. 10).

(5) Voir *Revue de l'Art Français*, Paris, 1887, in-8 (p. 195).

1670, ce sont des illustrations de livres publiés à Paris que signe Grégoire Huret.

Il est très possible qu'à son arrivée dans la capitale, l'artiste lyonnais ait fréquenté quelque temps l'atelier d'Abraham Bosse, alors dans toute sa vogue. Il existe des gravures exécutées d'après des dessins de Huret (1) qui sont visiblement des imitations du genre et de la manière des estampes de Bosse, publiées à la même date. Il y a cependant une objection, c'est la polémique à laquelle se livrèrent les deux graveurs, lorsque Bosse fut sorti de l'Académie et que Huret l'eut remplacé comme professeur de perspective (2). Comment, si Huret fut à un titre quelconque l'élève de Bosse, le souvenir du passé ne l'empêcha-t-il point d'attaquer son ancien maître?

Les œuvres de Huret exécutées à Paris marquent un progrès sensible sur les travaux faits à Lyon. Quel que soit l'atelier parisien par lequel le graveur ait passé, il sut rapidement profiter des exemples et des conseils reçus. Vers 1644, il avait atteint la pleine maîtrise de son talent. C'est de cette époque que date son chef-d'œuvre, le frontispice de la traduction française de *l'Histoire des guerres civiles* de Davila (3). Huret n'a pas fait mieux dans *les Tableaux de la Passion* (4) qui lui ouvrirent l'Académie en 1663, ni dans la pompeuse planche mise en tête de son *Optique de portraiture* en 1670 (5).

(1) Voir Cabinet des Estampes. *Œuvre de Grégoire Huret* (E d 35). Gravures de J. Couvay, d'après Huret.

(2) Voir *Journal des Sçavants*, n° du 2 mars 1665 et les réponses de Grégoire Huret, *Réponse au quatrième article du Journal (dit) des Sçavants* du lundy deuxième mars 1665 et *Cinq advis donnés par Grégoire Huret aux Auteurs du Journal (dit) des Sçavants...*, Paris, 1665, in-4 (Bibliothèque Nationale Z. p. 46).

(3) Davila, *Histoire des Guerres civiles de France*, mise en français par J. Baudoin, Paris, 1644, in-fol. (Bibliothèque Nationale L 22 15 a).

(4) Grégoire Huret, *Tableaux de la Passion*, Paris, 1664, in-fol. (Cabinet des Estampes R c. 17).

(5) Grégoire Huret, *Optique de portraiture et peinture*, Paris, 1670, in-fol., frontispice « inventé et gravé par l'auteur ». (Voir Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.) On

L'ASCENSION, DESSIN ET GRAVURE DE GRÉGOIRE HURET

Tableaux de la Passion. — In-folio, Paris, 1664.

(Cabinet des Estampes. — Rc. 17.)

Voir pages 179 et 180.

L'étude de l'œuvre gravé de Grégoire Huret révèle chez cet artiste une troisième manière, ou plutôt un changement de manière qui peut approximativement se dater des environs de 1645. L'évolution est si complète, si brusque que l'on croirait à première vue avoir affaire à un autre artiste ; c'est pourtant ce nouveau style qui est resté le faire caractéristique de Grégoire Huret. Il s'agit d'un genre de gravure jusque là presque inconnu en France. Ce n'est pas tant la grâce qu'on y trouve — il y en avait déjà beaucoup dans certaines estampes du XVIe siècle — qu'une certaine « morbidezza », une sorte de « sfumato » et un peu du charme caressant des œuvres du Corrège ou de Prud'hon? Est-ce à la suite d'un voyage en Italie que Huret adopta cette touche? Est-ce simplement influence des jolies gravures de Stefano della Bella? ou inspiration de la suavité des peintures de Le Sueur ? Il faudrait, pour le discerner, être renseigné sur la vie et les amitiés de Grégoire Huret, entre son arrivée à Paris et sa réception à l'Académie, et cette partie de son existence est jusqu'ici la moins connue. Cette manière nouvelle semble avoir beaucoup plu à toute une catégorie des contemporains de Grégoire Huret et lui avoir valu quantité de commandes. Mariette le constate tout en déplorant que, pour satisfaire aux exigences de sa clientèle, le graveur ait trop abondé dans ce sens et poussé ainsi « jusqu'au vice » la recherche du gracieux (1).

Par ces concessions, autant peut-être que par son habileté de graveur, Grégoire Huret parvint, sinon à la fortune, du moins à une large aisance ; il put marier l'une de ses filles à un membre de la Chambre des Comptes (2), ce qui exigeait l'ap-

peut rapprocher de ces œuvres gravées un dessin de G. HURET conservé dans les collections du Louvre. (Voir J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Inventaire des dessins du Louvre...*

(1) Voir *Abecedario...*, t. II, p. 390 et *Notes mss. de Mariette* (Cabinet des Estampes, Ya 14 c. 4e volume).

(2) Voir *Notes mss. de Mariette* (Cabinet des Estampes, Ya 14 c. 4e volume).

port d'une grosse dot (1), et ce fut dans sa maison, rue de la Savonnerie « à l'Escu de France », qu'il mourut (2).

Mariette raconte (3) qu'il possédait un portrait de Grégoire Huret dessiné par lui-même et que d'ailleurs l'artiste s'est représenté sous la figure de l'un des personnages assistant à l'Ascension du Christ dans la trente-et-unième planche des *Tableaux de la Passion*. Si une vague ressemblance entre ce personnage et le portrait d'Huret n'a point abusé l'auteur de l'*Abecedario* (la perte du dessin signalé ne permet pas d'en juger), c'est dans cette estampe de « l'Ascension » (4) qu'il faut chercher aujourd'hui, en l'absence de toute autre effigie, les traits de Grégoire Huret. On ne peut l'identifier qu'avec le premier personnage à gauche, le seul qui soit coiffé et rasé à la mode de 1663, tandis que les autres apôtres portent, selon la tradition conventionnelle, la barbe longue et les cheveux courts. Mais le visage est trop insuffisamment accusé pour laisser deviner quoi que ce soit du caractère de l'artiste.

Stefano Della Bella. — Les portraits de Stefano Della Bella sont nombreux, et cependant on ne connaît pas sa véritable physionomie. Ceux de ses portraits conservés au Cabinet des Estampes (5) peuvent se grouper autour de trois types distincts; mais ces types présentent de telles divergences que l'on reste incertain sur leur identification. Les traits changent avec l'âge ; un nez aquilin ne se transforme pas en un nez camus. Le portrait le plus italien (6) semble le plus conforme à la réalité, à moins

(1) Voir Furetière, *Le Roman bourgeois*, Paris, 1666, in-8.

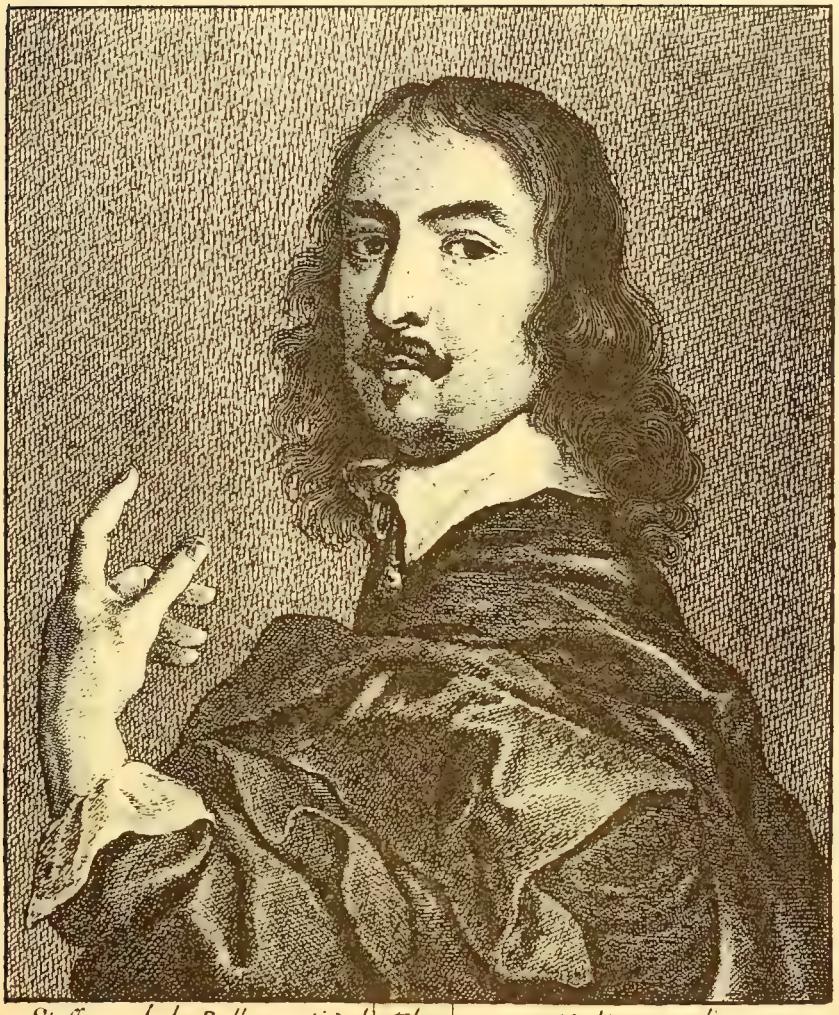
(2) En 1669, Huret est qualifié de « dessinateur et graveur ordinaire de la Maison du Roy, bourgeois de Paris... » sur une quittance de rentes sur l'Hôtel de Ville. (Voir *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 2e série, t. III, 1882, p. 16.)

(3) Voir *Abecedario*, t. II, p. 391.

(4) Voir Cabinet des Estampes (Rc 17).

(5) Collections de portraits.

(6) Pour A. de Vesmes, l'auteur du *Peintre-graveur italien* (Milan, 1906 in-4), le por-



PORTRAIT PEINT PAR STOCADE, GRAVÉ PAR W. HOLLAR.

(Cabinet des Estampes. — Collection générale de Portraits.)

Voir page 180.

qu'on invoque, pour justifier un autre choix, la prétendue origine lorraine des ancêtres de Della Bella (1).

Par son art comme par sa naissance (Florence 1610), Stefano Della Bella est bien un Italien, et surtout un Florentin ; ses estampes ont une finesse et une délicatesse un peu sèches tout à fait caractéristiques. A une certaine époque de sa vie, Della Bella fit un séjour en Hollande (2) et il essaya d'imiter Rembrandt ; son genre de talent n'en fut en rien modifié ; il n'y avait aucune analogie de technique, aucune affinité de tempérament entre ce Florentin et le grand maître d'Amsterdam.

La manière de graver de Della Bella, qui est une sorte de ciselure, révèle quels furent ses premiers maîtres. Sa mère le jugea trop faible de constitution pour être, comme son père (3), sculpteur et le fit entrer en apprentissage successivement chez deux orfèvres.

Della Bella passa ensuite par divers ateliers de peintres (4). Mais ce ne fut qu'après avoir reçu les conseils de Canta Gallina (5) et avoir copié ou imité les estampes de Callot, alors en pleine gloire, que Della Bella trouva sa véritable voie.

Ses premières eaux-fortes lui attirèrent les faveurs du grand-duc et lui valurent d'être envoyé, en 1632, à 21 ans (il était né en 1610), à Rome avec une pension de la cour de Toscane (6). Dans cette ville, il eut l'occasion d'entrer en relations avec le

trait le plus authentique est un portrait peint par Fr. Cambi, qui se trouve à Florence (Voir p. 66 et suivantes).

(1) Voir *Société des Beaux-Arts des Départements*, 1909, p. 238 et suivantes, un article de M. Albert Jacquot, *Essai de Répertoire des Artistes Lorrains*.

(2) Vers 1648.

(3) Francesco Della Bella, élève et collaborateur de Jean Bologne et auteur du panneau de la Résurrection de Lazare dans l'une des portes du Baptistère de Pise. Son camarade d'atelier, Pierre Tacca, signa au baptême de Stefano, le 18 mai 1610.

(4) Voir Alex. de Vesme, *Le Peintre-graveur italien*, Milan, 1906, in-4 (p. 66 et suiv.)

(5) Voir P. Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt...*, Berlin, 1911, in-4 (p. 405).

(6) Pension dont Della Bella envoya la plus grande partie à sa mère.

libraire français François Langlois dit Chartres, qui y séjourna vers 1633. On suppose que c'est par l'intermédiaire de cet éditeur que Della Bella a été attiré en France. Celui-ci l'aurait prévenu (1) qu'il se faisait à Paris des contrefaçons de ses estampes. Le plaisant de l'affaire est que le principal contrefacteur était probablement ce même Langlois : on a trouvé, dans ses notes, mention de copies de marines de Della Bella, commandées à François Collignon (2). Ces notes de Langlois font également savoir qu'en 1640 le « Sig^r Stephano Della Bella, florentin... » était à Paris et en compte courant avec l'éditeur, qui lui « baille des cuivres », lui « prête des pistoles » et lui ouvre un crédit au cabaret du « Puits d'argent » (3). On y voit en outre que, dès l'année suivante (1641), le « signor » est devenu M. de La Belle. C'est que M. de La Belle a déjà eu l'honneur d'être chargé de graver les figures qui ornent la première édition de la *Mirame* de Richelieu. Désormais, et jusqu'en 1650, Della Bella est l'un des illustrateurs parisiens les plus en vogue. Mazarin le traite en compatriote, le protège, lui fait donner des commandes (4). On aime à Paris sa jolie façon de graver, pleine de feu, de vivacité, d'éclat. Nul n'est plus habile que Della Bella pour pasticher Callot ; nul ne sait mieux faire apprécier à la cour la manière de graver de ce maître, grâce au talent qu'il a d'estomper de douceur florentine tout ce que la touche de l'artiste lorrain présente parfois d'âpre et de dur.

Sans les troubles de la Fronde, Della Bella n'eût sans doute pas songé à quitter la France. Mais sa nationalité italienne faillit le faire massacrer dans une rue de Paris. Une femme le

(1) Voir Alex. de Vesme, *Le Peintre-graveur italien...*

(2) Voir *Revue universelle des Arts*, Paris, 1857 (p. 315 et suiv.).

(3) *Id.* Dans ces comptes, La Belle reste toujours débiteur de Langlois et cependant, d'après une lettre de l'envoyé du grand-duc, du 13 mai 1644, il gagne beaucoup d'argent à Paris.

(4) Par exemple des gravures de sièges ou de batailles.

sauva par sa présence d'esprit. Elle cria qu'il n'était pas Italien, qu'il était Florentin. Il n'en fallut pas davantage pour changer les dispositions de la foule (1). Toutefois, Della Bella crut prudent de s'éloigner et, en 1650, il repartit pour Rome. Il y languit quelque temps, parut hésiter à s'y fixer, et finalement revint à Florence où il mourut en 1664.

Quoique ce graveur n'ait passé à Paris qu'une dizaine d'années, c'est à l'École française, bien plus qu'à l'École italienne, qu'il se rattache. C'est en France qu'il produisit le meilleur de son œuvre, qu'il exerça la plus grande influence, qu'il inspira le plus d'admiration et qu'il connut la célébrité. Sa réputation n'y fut pas le caprice d'un jour. Encore en plein XVIIIe siècle, au temps des plus merveilleux graveurs qui furent jamais, Stefano Della Bella était jugé par les connaisseurs comme un maître. On le mettait au-dessus de Callot (2). On le préférait même à Rembrandt (3). Aujourd'hui, les illustrations qu'a signées Della Bella demeurent un des plus jolis spécimens du genre au XVIIe siècle : Ainsi, par exemple, les vignettes du livre de Valdor *Les Triomphes de Louis le Juste* (4). Les grandes pièces pourront paraître manquer de profondeur. On peut être tenté d'y trouver trop de ce « clinquant du Tasse » dont parle Boileau. Mais, dans les petits morceaux, tout est grâce, fantaisie, humour. Quel artiste romantique aurait imaginé, pour les œuvres de Scarron, mieux que cette sarabande que Bella fait danser à des poissardes autour de la chaise de douleurs du malheureux paralytique (5), ou que ces espèces d'insectes humains qui, sur le frontispice du *Romant*

(1) Voir BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso...*, Florence, 1686 (réimpression de 1767, p. 139 à 164) et JOMBERT, *Essai d'un catalogue de l'œuvre de La Belle*, Paris, 1772 (vignette de C. N. COCHIN).

(2) Voir *Collection Deloynes*, t. XLVI, n° 1167 (Cabinet des Estampes).

(3) *Id.*, t. LX, n° 1865 (Cabinet des Estampes).

(4) Paris, 1649, in-folio (Cabinet des Estampes. I e 5).

(5) *Recueil des œuvres burlesques de M. Scarron*, Paris, 1648, in-4.

comique (1), personnifient les tristes destinées des comédiens ambulants.

François Chauveau. — Fr. Chauveau fut l'un des deux premiers graveurs reçus « Académistes » (2). Papillon, son biographe et son parent, raconte qu'il se fit prier avant d'accepter cet honneur (3). Il semble en effet qu'après l'exclusion de Bosse de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, les meilleurs graveurs aient témoigné une certaine rancune à la Compagnie. On ne peut expliquer autrement comment Mellan et Nanteuil n'en ont jamais fait partie. Chauveau, moins lié avec Bosse, ou, pour quelque nécessité de métier, fut plus accommodant.

Son portrait (4), gravé par Edelinck d'après une peinture de J. Lefebvre, est celui d'un grand et bel homme, à l'air rêveur et sombre, à la physionomie renfermée, avec une nuance de dédain dans l'expression. Chauveau n'était pas né pour être graveur. Il appartenait à la noblesse. Les circonstances le forcèrent à mettre :

« ....Sur le cimier doré du gentilhomme
« Une plume de fer qui n'est pas sans beauté. »

Son père (5), joueur forcené, passa presque subitement de la fortune à la misère. Chauveau, tout jeune alors, sut trouver dans la pratique de la gravure, apprise comme art d'agrément, les ressources nécessaires pour faire vivre sa mère d'abord, et ensuite sa femme et ses enfants (6).

(1) Scarron, Paris, 1651, in-12.
(2) Voir *Procès-Verbaux de l'Académie Royale...*, Paris, 1875, in-8, t. I (p. 223).
(3) Papillon, *Vie de Chauveau*, Paris, 1738 (Bibliothèque Nationale V. 2654 c. 7).
(4) Ch. Perrault, *Les Hommes illustres*, Paris, 1696-1700, in-folio, t. II, 51e portrait.
(5) Trésorier payeur de Normandie, ruiné en 1628, mort en 1632.
(6) Chauveau aurait même fait du commerce, d'après certain passage des *Mémoires* de Brienne. (Voir Papillon, p. 13.)

PORTRAIT PEINT PAR LEFEBVRE, GRAVÉ PAR G. EDELINCK.

PERRAULT : *Les Hommes Illustres.* — In-folio. Paris, 1696-1700.

Voir page 184.

Papillon raconte qu'avant la ruine de sa famille, Chauveau avait connu la plupart des futurs académiciens qui avaient l'habitude de se réunir (1) fréquemment chez son père pour causer d'art et de littérature. Ils restèrent les amis du graveur et celui-ci fut le principal illustrateur de leurs œuvres.

Chauveau eut une vogue considérable (2) comme dessinateur et graveur de frontispices et de figures de livres ; en ce genre, il succéda à la fois à Claude Vignon et à Bosse, toujours prêt à donner soit un dessin, soit une planche. Il avait eu pour maître le peintre-graveur La Hyre. On ignore s'il passa ensuite dans l'atelier de quelque autre graveur, et l'on ne peut pas tirer d'indication à ce sujet de l'examen de ses estampes : on y rencontre tant de manières et si diverses ! Cependant, parmi les nombreuses gravures anonymes classées sous son nom — et que l'on pourrait placer au nombre de ses premières productions, — il en est qui rappellent la facture des estampes de Fr. Perrier.

On attribue à Chauveau 3.000 pièces gravées dont 1.500 faites d'après ses propres dessins (3). Pour suffire à une telle besogne, il avait organisé dans sa maison un véritable atelier de gravure et il se faisait aider par ses élèves dans l'exécution de ses travaux (4). De là les inégalités, les négligences que l'on observe dans son œuvre, et aussi l'infériorité de ce qu'on a appelé sa seconde manière.

Chauveau avait une très grande facilité de conception et passait très rapidement — trop rapidement — à l'exécution.

On le constate, même dans ses morceaux les plus personnels.

(1) Voir PAPILLON, *Vie de Chauveau* (réimpression de 1854, p. 8). Le renseignement mériterait d'être contrôlé. S'il est exact, il est très intéressant au point de vue des origines de l'Académie française.

(2) Voir DUPLESSIS, *Histoire de la Gravure en France*, Paris, 1861, in-8 (p. 199).

(3) Voir à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Arch. Ms. n° 56 et PAPILLON, *Vie de Chauveau*.

(4) Voir PAPILLON, *Vie de Chauveau* et L. ROSENTHAL, *La Gravure*, Paris, 1909, in-8, p. 203.

Papillon (1), dont le livre est presque l'unique source de renseignements sur Chauveau, dit que cet artiste composait et gravait une planche par soirée, en écoutant la lecture qu'un de ses enfants lui faisait du texte à illustrer. Il faut ajouter qu'il lui arrivait parfois d'oublier de prendre connaissance de ce texte. En 1655, peu s'en fallut que Chauveau ne montât sur le bûcher pour avoir gravé le frontispice d'un livre condamné (2). Il put heureusement prouver qu'il n'en avait lu que le titre.

Charles Perrault, qui semble avoir bien connu ce graveur, vante le charme poétique de ses compositions, la richesse de son imagination et aussi sa modestie d'artiste toujours impuissant à se satisfaire lui-même (3). Il prétend qu'aucune autre manière de graver n'a autant de « force » et de variété d'expression que la sienne. Il concède que la « douceur » et l' « agrément » font parfois défaut à Chauveau, mais il ne veut pas — et ici c'est bien le Perrault de la Querelle des Anciens et des Modernes qui parle — qu'on dise « qu'il manquait quelque chose à la beauté de ses desseins, faute d'avoir esté en Italie ».

Ce jugement est en somme assez juste. A condition de ne chercher chez cet illustrateur de livres ni la profondeur de la pensée, ni l'étude amoureuse de la pureté des lignes, on pourrait se servir des mêmes mots que Perrault pour caractériser les qualités qui distinguent les vignettes de Chauveau, depuis les figures du *Vray Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* de Vulson de la Colombière, en 1648 (4), jusqu'à celles des *Courses de Testes et de Bagues* (5) en 1670, et sans oublier les jolis frontispices de l'édition des *Œuvres de M. Molière* (6), en 1666.

(1) Voir Papillon, *Vie de Chauveau* (p. 11).
(2) Voir *Revue universelle des Arts*, Paris, 1863 (t. XVIII, p. 280).
(3) *Les Hommes illustres*, Paris, 1696, 1700, in-fol., t. II.
(4) Paris, in-fol. (Voir Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats).
(5) Paris, in-fol. (Voir Collection de gravures de la Bibliothèque de l'Université).
(6) Paris, 2 vol. in-12. (Voir Bibliothèque du Baron James de Rothschild).

Chauveau était né à Paris en 1613; il y mourut en 1676 (1), sans avoir, semble-t-il, jamais quitté cette ville. Il logeait en face des Fossés-Saint-Victor, dans une maison qui appartenait au peintre Le Brun. Papillon trace un tableau charmant de l'existence qu'on y menait. Le graveur vivait entre une femme très aimée, « placens uxor », et ses huit enfants. Le cercle se complétait par la présence de quelques bons amis, dont le poète Santeuil. Celui-ci joua un rôle fort amusant dans l'histoire d'un certain âne (2) qui disparut un jour de la maison de Chauveau pour avoir

« En un pré de moines passant

. . . . . .

« Tondu de ce pré la largeur de sa langue ».

L'épisode — si Papillon n'a pas tout inventé — dut courir le petit monde d'hommes de lettres qui fréquentait chez Chauveau, et il ne serait pas impossible que le dernier écho en soit venu s'immortaliser sous la plume de La Fontaine.

Robert Nanteuil. — Dans son étude sur la *Vie du Français Robert Nanteuil*, Baldinucci (3) raconte qu'un envoyé du grand-duc de Toscane, chargé par son maître d'acquérir ce qu'il trouverait de plus « curieux » dans l'atelier de Nanteuil, choisit ce portrait de l'artiste par lui-même que l'on voit encore à Florence dans la galerie du cardinal Léopold (4). A en juger par une reproduction gravée qui date du XVIIe siècle, ce pastel

(1) Voir la reproduction des actes de baptême, de mariage et de décès, aux pages 37, 38 et 40 du tome II du *Recueil de réimpressions d'opuscules rares et curieux relatifs à l'Histoire des Beaux-Arts en France*, Paris, 1854, in-8.

(2) Voir Papillon, *Vie de Chauveau* (p. 11).

(3) Baldinucci, *Cominciamento e Progresso dell' Arte dell' intagliare in Rame colle vite molti de più excellenti Maestri della stessa professioné*, Florence, 1686 (réimpression de 1767, p. 184 à 212).

(4) Musée des Offices.

ne vaut pas le crayon que possédait Edelinck (1) et qu'il grava pour *Les Hommes illustres* de Perrault (2), témoin la mention

« Nanteuil se ipsū delineavit. Edelinck, sulp. »

Le vrai Nanteuil est celui de cette gravure. Il apparaît sur son image comme un homme de forte corpulence, au visage empâté, mais aux traits réguliers, au regard doux et bienveillant. Sur les lèvres se dessine un sourire un peu amer et dans les yeux passe comme une vague expression de tristesse; c'est l'ombre répandue sur la vie d'un artiste heureux et d'un homme de caractère enjoué, par des deuils cruels et répétés (3).

Nanteuil ne fut à aucun degré un de ces génies méconnus dont les œuvres ne sont admirées que d'une lointaine postérité.

Son existence fut la réalisation du rêve de sa jeunesse; l'art qu'il aimait passionnément lui donna la fortune, la faveur des grands et la gloire. De son vivant, les poètes le célébraient comme un maître.

« Fameux Nanteuil, graveur inimitable »

disait l'un d'eux (4); un autre

« ... de son art divin signaloit le pouvoir » (5)

et Boileau traduisait leur secret désir à tous en les montrant jaloux de se présenter, en tête de leurs recueils,

« couronnés de lauriers, par la main de Nanteuil ».

En 1662, l'Anglais Evelyn, dans son livre sur la gravure, proclamait que « la main de Nanteuil rend immortel » (6).

(1) Neveu par alliance de NANTEUIL et son élève aux Gobelins.

(2) Paris, 1696, in-fol. (49e pertrait).

(3) NANTEUIL perdit successivement ses huit enfants. Sa fille Nicole avait été mariée au frère de HARDOUYN MANSART.

(4) Sonnet signé COUGNET, placé au bas du portrait de Cl. REGNAUDIN, fait en 1658 (Voir Robert DUMESNIL, IV, p. 171).

(5) Quatrain de Mlle DE SCUDÉRY cité par l'abbé PORÉE dans son livre *Robert Nanteuil, sa vie et son œuvre*, Rouen, 1890, in-8 (p. 41).

(6) J. EVELYN, *Sculptura...*, London, 1662, in-12 (p. 92). Bibl. Nat. rés. V. 2319.

PORTRAIT DESSINÉ PAR NANTEUIL, GRAVÉ PAR G. EDELINCK.

PERRAULT : *Les Hommes Illustres.* — In-folio. Paris, 1696-1700.

Voir page 188.

En 1676, Mme de Sévigné (1) citait le graveur comme l'une des personnes qui avaient droit de parler au roi. Enfin, à sa mort, le numéro du *Mercure galant* de décembre 1678 lui consacrait cinq pages comme s'il s'agissait d'un prince régnant, ou tout au moins d'un duc et pair.

Toute cette notoriété ne rend que plus étrange le fait que la date exacte de la naissance de Nanteuil soit encore ignorée. On n'était probablement pas mieux renseigné à la fin du XVIIe siècle. Trois écrivains qui ont fréquenté l'artiste ou connu des personnes qui l'ont approché de très près, le font naître à des époques différentes. L'écart va jusqu'à douze ans : Charles Perrault dit 1630, le rédacteur du *Mercure* 1623 et Baldinucci « *circa* 1618 » (2). Cette dernière indication pourrait bien être la plus exacte. En l'absence de tout document positif, le livre de l'auteur italien est encore la source la plus sûre à consulter sur la vie de Nanteuil, puisque les renseignements viennent directement du disciple préféré de Nanteuil (più amato discepolo), du seul élève admis dans son intimité, Domenico Tempesti (3). L'un des plus récents biographes de Nanteuil, M. Loriquet, a fait de minutieuses recherches sur les registres paroissiaux de Reims, la ville natale de cet artiste, en vue de découvrir son acte de baptême (4). Cet acte est resté introuvable. En attendant qu'un heureux hasard le fasse rencontrer, les dates de 1618 et de 1623 conservent chacune des partisans (5).

Ce qui porte à ne pas trop reculer la naissance de Nanteuil,

(1) Lettre du 11 septembre 1676.

(2) BALDINUCCI, *Cominciamento...*, Florence, 1686 (p. 186 de la réimpression de 1767).

(3) *Id.*, p. 209. Les détails sont d'ailleurs en partie confirmés par des notes personnelles de NANTEUIL conservées à la Bibliothèque Nationale (Voir Ye 175. réserve) et citées dans l'ouvrage de l'abbé PORÉE, *Robert Nanteuil...*, Rouen, 1890, in-8.

(4) Ch. LORIQUET, *Robert Nanteuil, sa vie et son œuvre...* Discours adressé à l'Académie de Reims..., 2e édit., Reims, 1886, in-8 (p. 6 et 35).

(5) Voir *Id.* et l'abbé PORÉE, *Robert Nanteuil*, Rouen, 1890, in-8.

c'est que, contrairement à la plupart des graveurs, cet artiste débuta assez tard (1). Son père, un « peigneur de laines », parvenu à une certaine aisance après une jeunesse malheureuse, le destinait probablement à devenir titulaire de quelque office. Il lui fit donner l'éducation classique du temps, d'abord chez les Jésuites, puis chez les Bénédictins. A l'âge de l'apprentissage des futurs artistes, Nanteuil suivit des cours de rhétorique et de philosophie. Mais la vocation fut la plus forte et le père dut consentir à laisser son fils dessiner ou graver du matin jusqu'au soir. La tradition veut que Nanteuil se soit instruit tout seul en l'art de manier le burin et qu'il n'ait reçu les conseils de son ami le graveur Nicolas Régnesson (2) qu'après avoir déjà gravé sa thèse de philosophie en 1645. Mais l'un et l'autre pourraient bien avoir pris leurs premières leçons chez un imprimeur en taille-douce de Reims, Edme Moreau. Le mérite mis à part, il y a une certaine analogie entre la façon de tailler le cuivre de ces trois graveurs.

Nanteuil se maria en 1646 et vint s'établir à Paris. Il se fit d'abord connaître par des portraits à l'encre de Chine. Le succès vint vite. Dès 1648, dans un livre destiné au jeune Louis XIV (3), on trouve, au-dessous d'un portrait encadré d'armoiries et d'une devise, la mention « ...R. Nanteuil effigiem del... (4) ». Mais Nanteuil sentait bien que sa véritable vocation était d'être graveur. Il chercha un maître. Philippe de Champaigne, qui lui apprenait à devenir un grand portraitiste, le mit en rapport avec Bosse. C'est sous cette double influence que se forma son génie (5). La

(1) Il y a cependant un autre exemple, celui du graveur LENFANT qui entra en apprentissage chez Cl. MELLAN, à l'âge de 26 ans.

(2) Beau-frère de NANTEUIL par sa sœur et allié par sa femme à la famille du graveur JASPAR ISAC.

(3) VULSON, sieur DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray théâtre d'honneur*... Paris, 1648, 2 vol. in-fol. (Préface de la 2e partie.) Voir Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats.

(4) *Id.* (3e planche de la 2e partie).

(5) NANTEUIL avoua toujours qu'il devait beaucoup à ces deux maîtres (Voir BALDINUCCI, p. 198).

première estampe où sa maîtrise commença à se révéler, fut une gravure d'illustration, le portrait de Voiture placé en tête de l'édition des œuvres de cet écrivain, portrait fait d'après Ph. de Champaigne et daté de 1649 (1).

D'autres œuvres du même ordre suivirent. L'on y remarque des tâtonnements, des tentatives diverses. Nanteuil hésita entre la manière de Mellan et celle de Morin. Il les imita tour à tour l'un et l'autre, puis il arriva à se créer une facture personnelle. Il est déjà le grand maître qu'il restera, dans le portrait de la reine Christine, gravé pour l'*Alaric* de Scudéry (2) en 1654, et dans ceux de Chapelain et du duc de Longueville, qui ornent la grande édition de *La Pucelle* de 1656 (3).

Jusque vers 1660, la plupart des portraits burinés par Nanteuil furent destinés à être mis dans des livres. L'artiste s'essaya également dans un autre genre d'illustrations ; il a gravé d'après Le Sueur le frontispice de l'*Historia et Concordia Evangelica* (4), mais le résultat ne correspond point à ce que l'association de ces deux noms permettait d'attendre. La spécialité de Nanteuil est de représenter, sur le cuivre ou au pastel, la figure humaine. Peu lui importait le procédé, ce qu'il voulait, c'était saisir une physionomie, traduire un caractère, faire des portraits ressemblants et d'une ressemblance d'une longue durée (5). Il s'occupait peu du costume des personnages qui posaient devant lui ; il avait même sous ses ordres toute une équipe de graveurs chargés de s'occuper de l'exécution de ces détails et accessoires (6) ;

(1) *Les œuvres de M. Voiture.* Paris, 1650, in-4.

(2) Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève). Dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, le portrait de la Reine manque.

(3) Chapelain, *La Pucelle.* Paris, 1656, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

(4) Paris, 1653, in-8 (Bibliothèque Nationale, A 6508).

(5) Voir *Cabinet de l'Amateur.* Paris, 1861-62, p. 37. Voir aussi, à la page 247, comment Nanteuil procédait pour faire un portrait au pastel.

(6) Baldinucci, *Cominciamento...* 2e édit. Florence, 1767 (p. 199).

mais, quelque pressé de commandes qu'il fût, il ne permettait à personne de l'aider pour les têtes. Il les ciselait à l'abri de toute curiosité indiscrète, jalousement et longuement. A l'inverse de beaucoup d'artistes ses contemporains, il ne travaillait pas vite, il savait, avant Boileau,

« Vingt fois sur le métier remettre son ouvrage ».

Aussi Nanteuil est-il autre chose qu'un virtuose sachant jouer à merveille de son burin. Dans ses portraits, les bouches parlent, ainsi que le disait Anne d'Autriche (1), les yeux regardent, les fronts pensent. Nanteuil aurait pu dire ce que son véritable continuateur, La Tour, dira de ses modèles :

« Ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu, et je les remporte tout entiers (2). »

Beaucoup des crayons et pastels de Nanteuil sont perdus. Quelques-uns subsistent, peut-être avec une autre attribution. Ainsi, l'on voit au Louvre (3) un portrait du duc de Longueville, qui n'est pas très différent de celui que Nanteuil a gravé d'après Ph. de Champaigne pour *La Pucelle* de Chapelain (4). Ce dessin anonyme a été longtemps considéré comme l'œuvre de Daniel Du Monstier, mais le fait a déjà paru douteux, puisque dans le dernier *Inventaire* des dessins du Louvre, MM. J. Guiffrey et P. Marcel disent seulement ; « attribué à D. Dumonstier (5) ». Ce dessin porte la date de 1632, mais il représente un homme de 50 ans environ et, en 1632, le duc de Longueville, né en 1595,

(1) *Id.* (p. 201 et 202). NANTEUIL fit un portrait de Louis XIV si ressemblant que la reine Anne appela sa belle-fille pour l'admirer : « Reine, lui dit-elle, venez voir le portrait de votre mari qui parle. »

(2) Voir les GONCOURT, *L'Art du XVIIIe siècle*. Paris, 1881, in-8, 1re série (p. 361).

(3) Salle des Dessins du XVIIe siècle.

(4) Paris, 1656, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

(5) Tome V (p. 59, n° 3827).

n'avait que 37 ans ; de plus, le col de dentelle vaguement esquissé paraît être conforme à la mode de la Régence. Enfin, si la pose du personnage dans le dessin est la même que celle de la gravure, il y a inversion, ce qui indique un dessin fait pour être gravé.

Il est vrai qu'il y a des différences dans la disposition de la chevelure. Ceci n'est pas un argument ; on sait qu'au XVIIe siècle, il était d'usage courant de « recoueffer » certains portraits pour les rajeunir (1), et ce serait précisément le cas, puisque le duc, sur la gravure, est coiffé à la mode de 1655 et qu'il y paraît beaucoup plus jeune que sur le dessin de 1632.

Pour expliquer ces anomalies, il faudrait pouvoir rapprocher dessin et gravure, du portrait peint par Philippe de Champaigne. Ce portrait a passé, en 1850 à la vente des collections du comte Despinoy. Depuis, sa trace est perdue. Le tableau devait être fort endommagé, car le prix de vente n'a atteint que 73 francs (2). A en juger seulement par les yeux du portrait dessiné, le regard a la vie et l'expression de ceux des pastels de Nanteuil. Le dessin a pu être commencé au temps de la Fronde, alors que Nanteuil, pour apprendre son métier, s'exerçait à imiter tour à tour tous les artistes en renom, y compris Dumonstier sans doute. Puis le dessin, trouvé trop réaliste, à cause surtout de la différence d'âge entre le duc et la duchesse (3), n'a pas été terminé ; et le graveur se sera borné à reproduire les traits du duc, tels que les avait peints Ph. de Champaigne, probablement vers 1633, du vivant de la première femme (4) du personnage.

Les contemporains de Nanteuil n'admiraient pas seulement son talent de portraitiste et de graveur ; ils appréciaient encore

(1) Voir Bouchot, *Les portraits aux crayons des XVIe et XVIIe siècles*... Paris, 1884, in-8 (p. 90).

(2) Voir le catalogue de vente à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

(3) Anne-Geneviève de Bourbon-Condé, née en 1619.

(4) Louise de Bourbon-Soissons (morte en 1637).

son habileté à tourner les petits vers dans le goût des salons de l'époque. En 1658 (15 avril), l'ordonnance qui confère à Nanteuil, avec les gages afférents (1), la charge de dessinateur et graveur ordinaire en taille-douce du roi, précise que c'est pour « sa capacité pour la connaissance des belles-lettres aussi bien que des règles de son art ». Et, en 1678, le *Mercure Galant*, en annonçant la mort du « fameux Nanteuil aussi illustre... que les plus excellents peintres de l'antiquité », cite les derniers vers de la composition de cet artiste, ceux que, la veille encore, il récitait au roi (2). Aujourd'hui, les poésies de Nanteuil semblent bien fades et bien médiocres, mais on peut déduire des éloges des contemporains que le graveur dut à l'instruction soignée que lui avait fait donner son père, tout autant qu'à son caractère aimable et enjoué, d'être un homme du monde fin, poli et bel esprit.

Avec son génie et sa notoriété, Nanteuil eût pu amasser une grande fortune, s'il n'avait aimé dépenser largement, et partagé un peu la manie de Louis XIV, celle de faire bâtir. Il mourut dans une de ses maisons, située au bout du Pont-Neuf. L'inventaire dressé après décès révèle un train de vie modeste ; toutefois il y avait, dans cette demeure, pour plus de 1 300 livres d'argenterie (3).

Par une coïncidence fortuite, mais qui n'en est pas moins significative, l'ordre chronologique des naissances amène à terminer ces quelques brèves monographies des maîtres de l'illustration française dans la première partie du XVIIe siècle, par celle

(1) Gages de 400 livres portés à 1.000 livres l'année suivante. Voir LORIQUET : *R. Nanteuil*... NANTEUIL était déjà attaché à la « Maison du Roy » comme graveur depuis 1656 au moins, car il figure en cette qualité sur les comptes de cette année-là (Archives, K K. 209, fol. 49).

(2) *Mercure galant*, n° de décembre 1678 (p. 113-118).

(3) Inventaire reproduit dans l'ouvrage de LORIQUET, *Robert Nanteuil*... Reims, 1886, in-8 (appendice).

du plus grand de tous et peut-être du plus grand aussi de tous les graveurs connus. Il n'y eut jamais, dans les livres, de plus beaux portraits gravés que les portraits de Nanteuil. Son nom marque l'apogée du portrait d'illustration, et son œuvre est comme l'aboutissement naturel d'une longue série d'efforts et de recherches.

QUATRIÈME PARTIE

LES ŒUVRES

LES DIVERS GENRES D'ILLUSTRATIONS

On ne peut pas feuilleter un certain nombre de livres à figures du XVIIe siècle sans être frappé de rencontrer des répétitions, des ressemblances et aussi des dissemblances qui permettent d'établir des catégories d'illustrations. Le fait conduit ainsi à chercher, pour les mieux étudier, une méthode de groupement, un principe de classification qui laisse distinguer les genres caractéristiques et permette d'entrevoir, sous la diversité des cas particuliers, les modes et les goûts de l'époque.

On pourrait, en se plaçant uniquement au point de vue de la nature ou du nombre des figures, distinguer les livres à portraits, les livres à frontispices, et les livres à plusieurs figures. Ce système a l'avantage de la simplicité ; il présente toutefois l'inconvénient de comporter des doubles emplois et beaucoup d'exceptions. On pourrait encore rapprocher les livres par noms d'auteurs ou examiner à part tous ceux qu'un même artiste a illustrés. Mais toutes ces classifications sont basées sur des caractères en quelque sorte secondaires et superficiels ; il paraît plus rationnel d'essayer de pénétrer plus intimement dans les circonstances de la réalité. Un artiste, chargé de dessiner ou de graver une figure de livre, ne pouvait se trouver dans la même disposition d'esprit et d'inspiration s'il s'agissait d'un sujet de piété ou de la décoration d'un titre, d'un portrait ou d'une scène

mythologique. Il était, suivant le cas, soumis à d'autres lois ou exigences. Ses convictions personnelles, son tempérament réagissaient plus ou moins sur les influences extérieures. Enfin, en dehors de toute considération étrangère à l'art, chaque genre comportait des règles spéciales.

Ce ne sont donc pas les livres qu'il faut rapprocher, ce sont les figures qui les ornent, et ce qu'il faut prendre pour principe de groupement, c'est la pensée même qui a présidé à la composition de ces figures.

D'où la distinction possible de trois sortes d'illustrations :

L'illustration ornementale ;

L'illustration religieuse ;

L'illustration profane.

I

L'ILLUSTRATION ORNEMENTALE

Il n'y a guère de livre du XVIIe siècle qui ne contienne au moins quelques petites capitales ou quelque fleuron rudimentaire gravés soit sur bois, soit par un procédé typographique. Mais cette partie de la décoration du livre rentre plutôt dans l'histoire de l'imprimerie que dans celle de l'illustration. Ces ornements, faits à la grosse en quelque sorte, s'obtiennent par le moyen de clichés compris dans le matériel des fonds d'imprimeurs et relèvent uniquement de la technique du métier. On ne saurait y voir trace de manifestation artistique voulue et intentionnelle. Les volumes ainsi ornés doivent donc ici être laissés de côté, tout comme les livres sans illustrations d'aucune espèce.

Au contraire, font partie des livres à figures tous ceux qui contiennent la moindre vignette, gravée sur cuivre dans le but de décorer tel ouvrage particulier ou telle catégorie d'ouvrages. C'est dans ces livres autant que dans ceux qui comportent une illustration plus complexe qu'il faut chercher les éléments du système de décoration spécial à la première partie du XVIIe siècle.

Cette ornementation comprend :

Des lettres grises ;

Des en-têtes;

Des fleurons (marques de libraires, culs-de-lampe);

Un frontispice.

De ces divers éléments, le plus soigné et le plus important à tous égards est le frontispice, cependant les plus insignifiants ont aussi le cachet du temps et témoignent également du style de l'artiste qui les a conçus; on ne peut donc les tenir pour négligeables.

Les uns et les autres présentent certains caractères communs. Le premier est l'absence complète de toute réminiscence gothique. On ne trouvera pas un arc en ogive, pas une initiale qui puisse rappeler celles qui font la gloire des vieux manuscrits. Les artistes semblent ne connaître que l'art italo-classique et quand, par hasard, ils s'en éloignent et cherchent le pittoresque ou la fantaisie, ils puisent leur inspiration, dans la réalité la plus proche et jusque dans la dernière mode du jour.

Une seconde constatation d'ordre général, c'est l'importance progressive que prennent deux éléments secondaires : la lettre grise et l'en-tête. Au commencement du siècle, le frontispice et la marque du libraire constituent presque toute la partie décorative. Entre 1640 et 1660, l'éditeur paraît attacher autant de prix à l'ornementation intérieure qu'à celle de la première page. Le travail est souvent demandé au même artiste, et celui-ci peut composer la plus grande partie de la décoration sur un thème unique, comme Chauveau, dans l'*Alaric* de Scudéry, sur les trois couronnes de la reine de Suède, à qui le poème est dédié (1).

L'histoire de l'illustration ornementale se ramène en somme à celle du frontispice, de ses variétés, de ses transformations. Néanmoins, chaque élément a son indépendance et peut donner lieu à quelques remarques particulières.

(1) Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

Lettres grises. — Les capitales gravées en taille-douce sont assez rares jusque vers 1630. On en trouve à peine quelques exemples en tête des dédicaces et des chapitres de livres. Ainsi, en 1625, les lettres C, O, M, S, dans l'ouvrage de La Serre, *Les Amours du Roy et de la Reyne* (1). La lettre S, faite d'un cep de vigne chargé de fruits sort de la banalité ordinaire. On peut supposer que le dessin en est dû à Daniel Rabel, l'un des signataires des illustrations du livre.

Ce n'est qu'après la fondation de l'Imprimerie Royale (1640) et sous l'influence de ses modèles que les lettres grises prirent de l'importance. On s'y servit de divers alphabets non signés (2). Le premier et le plus beau de tous doit être attribué à Mellan, tant l'harmonie des proportions, la pureté des contours, sans parler de l'éclat de la gravure, désignent cet artiste. Les lettres y sont inscrites dans des carrés parfaits. C'est la mode de l'époque. On la retrouve dans un alphabet aux caractères enfermés dans des cadres de feuillage, classé parmi les œuvres de Bosse, et dans les initiales de l'*Histoire des Guerres Civiles* de Davila (3). Ces dernières sont dans la manière mignarde de Grégoire Huret; il n'y a pas à hésiter sur l'attribution, et ces lettres, tout autant que les grands morceaux de Huret, classent cet artiste à part parmi ses contemporains : à première vue, on les croirait faites par un illustrateur du second Empire.

Un autre type d'alphabet historié tout différent, presque unique en son genre, sans encadrement, et particulier par sa forme comme par sa technique, se rencontre dans les *Délices de l'Esprit* de Desmarets (4). Ces capitales, probablement un des essais de gravure sur bois faits par Chauveau, n'ont point paru

(1) Paris, 1625, in-4 (Bibliothèque Nationale, réserve L. 36, b. 704).

(2) C'est surtout après 1660 que l'on rencontre des « Initiales » signées; ainsi celles de Sébastien Le Clerc, Frosne, etc.

(3) Paris, 1644, in-fol.

(4) Paris, 1658, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut).

sans mérite aux yeux des connaisseurs modernes ; on en trouve des copies dans le matériel décoratif de la *Gazette des Beaux-Arts*.

En dehors de leur caractère ornemental, les lettres grises offrent souvent, dans leur cadre restreint, tout un petit tableau plus ou moins approprié au sujet ; parfois aussi on y retrouve un sens symbolique complètement étranger aux circonstances présentes : tel cet I de la *Bible* du Louvre, qui se profile sur une balance où la couronne du royaume de France fait contrepoids à toutes les couronnes de la terre.

En-têtes. — Le développement des en-têtes suit une marche à peu près parallèle à celle des lettres grises et c'est presque dans les mêmes livres que l'on en constate les progrès. Ces bandeaux gravés constituent les principales sinon les seules illustrations de certains volumes sortis des presses du Louvre. Les thèmes sont originaux, variés et, le plus souvent, exclusivement décoratifs, ce qui permet d'employer les en-têtes de l'Imprimerie Royale indifféremment pour une Bible ou pour les œuvres d'Horace. On y voit Dieu créant le monde, on y trouve le char du Soleil. Ailleurs, des amours jouent avec des chapeaux de cardinaux et cette fantaisie a pris sous le burin de Mellan la grâce sévère d'un bas-relief antique. C'est la même inspiration qu'a suivie Bosse, en ornant le titre de départ de la préface de *La Pucelle* (1) d'enfants qui s'amusent avec les diverses pièces du blason des Orléans-Longueville.

Dans un autre style à la fois moins classique et plus italien, il faut signaler l'éclat miroitant des rinceaux de Della Bella pour le livre de Valdor (2) et le charme maniéré des en-têtes de Grégoire Huret dans l'ouvrage de Davila (3).

(1) Paris, 1656, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Δ 213).
(2) Paris, 1649, in-fol. (Cabinet des Estampes, Ie. 5).
(3) Paris, 1644, in-fol.

Fleurons. — On a publié un recueil des marques des libraires français du XVIe siècle (1). On en pourrait composer un second, en collectionnant les fleurons qui ornent les titres des livres du XVIIe siècle. L'intérêt ne serait pas moindre. Sans doute on n'y observerait pas l'ingéniosité et le luxe d'imagination des productions de la Renaissance : Au XVIIe siècle, ces facultés ne se retrouvent guère que chez les médailleurs ou les faiseurs d'emblèmes pour les parades des Carrousels. D'autre part, la plupart des libraires occupent des maisons anciennement fondées et gardent les vieilles marques. Mais parmi les fleurons nouveaux, il en est qui ont une véritable valeur artistique, par exemple « Le dévouement du chevalier Marcus Curtius », gravé par Léonard Gaultier pour le libraire Pierre Chevalier (2) (établi au Mont Saint-Hilaire), ou le « Sacrifice d'Abraham », fait par le même artiste pour Abraham Pacard (rue Saint Jacques « A l'Estoile d'Or ») (3) ou encore la grande marque aux armes de France, apposée sur les livres de l'Imprimerie Royale, qui est très probablement due à Claude Mellan.

On trouve quelquefois, sur le titre des livres, des vignettes sans aucun rapport avec le libraire, ainsi les armoiries du dédicataire, une figure de piété, une scène allégorique... Il peut arriver que cette petite image insignifiante, placée comme par mégarde entre le titre d'un ouvrage et l'adresse du libraire, soit tout un commentaire du texte : sur le livre du Père Jésuite Garasse *La Doctrine curieuse des beaux Esprits de ce temps* (4), l'on voit une Judith, la tête d'Holopherne à la main, avec les

(1) SILVESTRE, *Marques typographiques*, Paris, 1867, in-8.

(2) Voir *Cornelii Taciti et C. Velleii Paterculi Scripta...*, Paris, 1608, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, V. 41).

(3) Voir Th. GODEFROY, *Histoire du Chevalier Bayard*, Paris, 1616, in-fol. (Bibliothèque du Ministère de la Guerre A 2h 42).

(4) Paris, 1623, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, R. 17). Aux États Généraux de 1614, le parti ultramontain avait soutenu la légitimité du régicide.

mots bibliques « Confirma me, Domine Deus, in hac hora ».

Lorsque le libraire du XVIIe siècle orne les livres vendus dans son officine d'une ancienne marque héritée de ses prédécesseurs (1), il n'est pas rare que cette marque subisse quelque transformation, quand ce ne serait que par ses traductions successives par le bois, le burin et l'eau-forte. Imaginées au XVIe siècle et encadrées de quatre petits tableaux sur la pratique de la Charité, les *Cigognes* des Nivelle perdent, au temps des Cramoisy et des Mabre-Cramoisy, cet encadrement qui les alourdit, et semblent trouver sous la pointe de Chauveau leur expression la plus pittoresque et la plus vivante. Une vignette qui orne le titre de livres publiés à Lyon chez les libraires Borde, Arnaud et Rigaud (2) s'agrandit au cours du XVIIe siècle, si bien qu'au siècle suivant, ses dimensions sont celles d'un frontispice, et que c'est sous cette forme qu'on retrouve à Paris en 1735, signée par le graveur Crespy, cette Fortune semant ce que la Sagesse et le Temps font germer (3).

Un autre genre de fleuron, le cul-de-lampe, passe par des phases analogues. Les artistes les plus habiles en composent pour les livres de l'Imprimerie Royale (4) et, à partir de ce moment, le goût de cet ornement se propage de plus en plus. Il en est de petits, de grands, de légers, de lourds. Dans les uns,

(1) L'article X d'un règlement du 20 novembre 1610 « pour la réformation des désordres, abus et malversations des marchands libraires, imprimeurs... » indique que, lorsqu'il n'y a pas d'héritiers, la marque doit être vendue après la mort du titulaire, mais qu'au cas contraire, le syndic doit la remettre aux héritiers (Bibliothèque de la Ville de Paris, Ms. 6350, titre XIV).

(2) Voir par exemple DALECHAMPS, *Histoire Générale des Plantes*, Lyon, 1653, in-fol. (Bibliothèque de la Pharmacie Centrale de France).

(3) Voir P. POMET, *Histoire Générale des Drogues*, édition de 1735, Paris, 2 vol. in-4 (Bibliothèque de la Pharmacie Centrale de France).

(4) Culs-de-lampe où, comme dans les autres éléments décoratifs des livres du Louvre, le motif principal est souvent une pièce de blason (les Lis du Roi, le faisceau des licteurs de MAZARIN, le mouton et les étoiles des SÉGUIER et les créneaux de SUBLET DE NOYERS).

s'étalent des armoiries ; dans d'autres, des oiseaux se balancent ; quelques-uns, parmi les plus modestes, font déjà un peu penser aux roses de Boucher, comme cette corbeille de fleurs qui décore la fin d'un chapitre de *La Vraye et Parfaite Science des Armoiries* de Palliot (1).

Frontispices. — Dans les premières années du XVIIe siècle, en raison peut-être des conditions économiques qui rendaient trop élevés les frais de l'illustration sur cuivre, et des règlements corporatifs qui entravaient la liberté des éditeurs (2), les livres ornés d'un très grand nombre de figures furent relativement rares ; au contraire, il en était peu qui ne fussent décorés d'une gravure unique, un frontispice. Il faut entendre, par ce mot, aussi bien un titre orné, (faisant ou non double emploi avec le titre imprimé) que toute planche placée en tête d'un livre, composition allégorique ou portrait.

En dehors de ces deux derniers cas qui rentrent dans une autre catégorie de figures de livres, les frontispices présentent un double intérêt : ils peuvent n'être que l'ornement principal et purement artistique d'une publication ; ils peuvent aussi, dans la disposition ou la nature de leur décor, cacher tout un sens symbolique, être une sorte d'interprétation hermétique du texte, tout au moins résumer en un raccourci plastique le fond de la pensée de l'écrivain.

La question de la traduction de l'idée par l'image sera examinée ailleurs. Au point de vue exclusif de la forme, tous les frontispices des livres publiés entre 1600 et 1660, malgré leur très grande diversité apparente, peuvent se ramener à quelques types principaux, à leurs combinaisons et à leurs dérivés. A part quelques espèces particulières qui défient tout mode de groupe-

(1) Dijon, 1660, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, Y, 211).
(2) Voir chap. I, p. 10 et 11.

ment, il est possible de les faire rentrer tous dans quatre grands genres en prenant pour base de classification la disposition de l'intitulé du titre de l'ouvrage sur le frontispice.

1° Livres où le titre est inscrit dans l'ouverture d'un portique ;

2° Livres où le titre se trouve sur un cippe (socle, base) ;

3° Livres où le titre est placé sur une draperie ;

4° Livres où le titre est serti dans un cadre ou un cartouche.

Dans ces quatre catégories de frontispices, on remarque entre 1600 et 1660, une tendance générale, nettement caractérisée : c'est une disposition progressive et de plus en plus accusée vers la dissymétrie. Tandis qu'au début du siècle il est très rare de rencontrer un frontispice dont les éléments décoratifs ne se fassent pas pendant deux à deux, le contraire est presque la règle vers 1650. Ce goût pour une composition moins régulière, une harmonie plus savante, qui du reste s'affirma alors en France ailleurs que dans la gravure d'illustration, fut-il, comme on l'a dit (1), la répercussion d'une influence venue de Chine avec les porcelaines et les laques ? Ou bien n'y faut-il voir que la conséquence d'une éducation artistique permettant de comprendre l'effet d'art qui résulte d' « un beau désordre » ? Il y a probablement des deux causes à la fois dans le changement constaté dans les gravures mises en tête des livres.

Cette évolution explique pourquoi des quatre types de frontispices, celui qui comporte le plus de symétrie, le type à portique, est de beaucoup le plus fréquent dans le premier tiers du siècle, tandis qu'aux environs de 1660, c'est un genre presque abandonné (2).

(1) Voir Mlle Belevitch Stankevitch, *Le Goût chinois en France*, Paris, 1910, in-8.

(2) Il est curieux de retrouver ce type dans un frontispice dessiné par Petitot, en 1682 pour un manuscrit réservé à sa famille, intitulé *Prières et méditations chrétiennes*. (Voir *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, année 1902.)

D'où venait le type à portique? En 1601, on le trouve partout : au Nord, au Midi, à Paris, en province, dans l'œuvre de tous les graveurs du temps, dans les manuels d'équitation aussi bien que dans les traités de théologie. A quel moment l'avait-on adopté?

En examinant les livres français du XVIe siècle, on y voit apparaître que fort tard le frontispice à portique. On y trouve d'ordinaire soit le décor florentin (arabesques et candélabres), alors particulièrement en vogue, soit un cadre Renaissance plus ou moins orné. Pareille constatation peut se faire dans les livres édités en Allemagne et en Suisse. On ne commence à trouver un frontispice qui ressemble au type à portique que dans quelques livres italiens du milieu du XVIe siècle : Ainsi dans l'ouvrage d'Enéas Vico, *Augustarum imagines*, publié à Venise en 1558 (1). On rencontre également quelques exemples de ce type dans les livres de la maison Plantin à Anvers et il se peut que ce soit par cette voie que la mode de ce frontispice ait pénétré en France. Cependant, ce n'est pas tout à fait la même formule, et il y a plutôt ici parallélisme que filiation, comme si, dans les deux pays, on s'était inspiré d'un même prototype.

Ce prototype, il faut peut-être le chercher dans une des figures d'un livre (2) dont la grande influence sur toutes les manifestations artistiques est bien connue (3). Traduit de l'italien en français au milieu du XVIe siècle, cet ouvrage *Le Songe*

(1) Bibliothèque de l'Institut. Z. 115, in-4. Ce frontispice se retrouve à peine modifié dans les *Antiquarum Statuarum urbis Romae... Icones* publiées à Rome en 1584, puis en 1619, à Paris, dans l'édition des œuvres de VICO donnée par DU VAL (in-4) (Bibliothèque de l'Institut, Z 151 A** et Z 116). L'influence de VICO sur DU CERCEAU a été signalée par M. DIMIER, (*Le Primatice*, 1900, in-4, p. 112).

(2) COLONNA, *Poliphili Hypnerotomachia*, Venise, 1499, in-folio (Bibliothèque Nationale Y^2 210).

(3) L'une des gravures qui représente, d'après un bas-relief antique, une nymphe endormie surprise par un satyre, pourrait bien n'avoir pas été étrangère à l'inspiration première de l'*Antiope* du Titien.

de Poliphile, fut pour notre pays « une grande école d'antiquité » (1). Il n'y a rien d'invraisemblable à supposer que la gravure au trait qui représente une porte de temple à doubles colonnes et fronton triangulaire, ait inspiré les dessinateurs de frontispices. Mais, sur ce thème premier d'une simplicité toute classique, les artistes du XVIIe siècle brodèrent des variations sans nombre. Ils brisèrent le fronton, ils tordirent les colonnes, ils incurvèrent le portique en hémicyle, et prodiguèrent un peu partout les statues, les bustes, les médailles, les armoiries (2). Ils simplifièrent le type jusqu'à ne garder presque que la base comme dans le *Parfait Capitaine* de Rohan (3), ou au contraire ils le compliquèrent à l'excès, entassant allégories, détails et personnages divers comme dans la *Métanéalogie sacrée* de Valladier (4). L'extrême limite en ce genre paraît avoir été atteinte dans le frontispice de Léonard Gaultier placé en tête de l'édition du *Decretum Gratiani emendatum* publiée à Paris en 1612 (5). On y voit, toujours dans le cadre premier d'un portique, la papauté, les apôtres, les évangélistes, les pères, les cardinaux et les évêques, tandis qu'au premier plan s'avance, sur une mer orageuse, le vaisseau de l'Église portant la Foi en proue et l'Espérance à la poupe.

Quelquefois, mais rarement, on relève, dans ce genre solennel de frontispice, une note de fantaisie et de réalisme, tels ce

(1) Voir H. LEMONNIER, *L'Art Moderne*, Paris, 1912, in-16 (p. 85).

(2) Voir les frontispices des livres suivants : MATTHIEU, *Histoire de Louis XI*, Paris 1610, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X. 85); *Suétone*, Paris, 1611, in-4 (Bibliothèque particulière); *Sénèque*, Paris, 1619, in-fol. (Cabinet des Estampes, Œuvre de Thomas de LEU) RENOU, *Les Œuvres pharmaceutiques*, Lyon, 1637, in-fol. (Bibliothèque de la Pharmacie Centrale de France).

(3) Paris, 1636, in-4 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre), très médiocre frontispice signé FIRENS.

(4) Paris, s. d. (1616) in-8 (Bibliothèque Nationale D. 15506, réserve).

(5) Trois vol. in-fol. (Bibliothèque de l'Institut K2 A). Ce frontispice dû à Léonard GAULTIER, avait déjà servi pour la *Bibliotheca Veterum Patrum*... (Voir Cabinet des Estampes Kb 124. Recueil de frontispices).

FRONTISPICE GRAVÉ PAR LÉONARD GAULTIER.

MARGARIN : *Bibliothecae Veterum Patrum... tomi.* — In-fol. Paris, 1609.

(Cabinet des Estampes. — Recueil de Frontispices. Kb. 124.)

Voir page 210.

pêcheur et ce chasseur qu'un dessinateur inconnu, B. Mésoille, et le graveur H. le Roy ont dressé de part et d'autre du titre d'un code des Eaux et Forêts (1). Ailleurs, l'artiste a essayé d'une adaptation ingénieuse de la formule générale au sujet particulier du livre à orner. Dans la *Fortification* d'Errard parue à Paris en 1620 (2), le portique ordinaire est construit avec des canons et autres attributs militaires. Mais l'artiste qui signa « I. Briot fecit » n'a fait que copier le frontispice de l'édition de Francfort, lequel est dû à un des de Bry (3) et ressemble lui-même à celui qu'a gravé, en 1598, un inconnu I. P. pour les *Modelles, Artifices... des instruments de guerre* de J. Boillot (4).

Le frontispice *à cippe* ne comporte pas moins de variétés et évolue plus facilement vers la dissymétrie. Le titre est inscrit soit sur un cube de pierre qui sert de base à une statue centrale comme dans *La Sagesse* de Pierre Charron en 1604 (5), soit sur le piédestal d'un monument vu de côté suivant le modèle donné par Pierre de Cortone dans *Les Femmes fortes* du Père Le Moyne en 1645 (6). Ailleurs, on le trouve gravé sur un fût de colonne, un fragment de rocher, un simple caillou. C'est ce système que semble avoir employé de préférence Claude Mellan ; ce graveur a peut-être donné l'un des meilleurs types du genre dans la planche mouchetée des abeilles des Barberini,

(1) Voir le Sr de SAINCTYON, *Les Édits et Ordonnances des Rois, Coustumes des Provinces, règlemens, arrests et jugemens notables des Eaux et Forets...*, Paris, 1610, in-folio (Bibliothèque de l'Institut. L, 181).

(2) In-fol. (Bibliothèque du Ministère de la Guerre A. l. g. 23).

(3) Voir Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (collection LESOUFACHÉ A. 11, 102).

(4) Voir *Le peintre-graveur français*, Paris, 1835-71, in-8, (t. VI, p. 87). Robert DUMESNIL n'a pu identifier le graveur qui signe I. P. dans ce livre publié à Chaumont.

(5) Paris, in-8. Frontispice de L. GAULTIER (Cabinet des Estampes). Il existe une copie signée « C. D. F. » dans la 5e édition publiée en 1625. (Voir Cabinet des Estampes, Ed. 20).

(6) Paris, in-fol. (Cabinet des Estampes).

placée en tête des *Poèmes* d'Urbain VIII (1). Un autre bon exemple à citer est la gravure de R. Lochon, pour le *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci (2).

Ce frontispice *à cippe*, comme celui *à portique*, doit être une importation d'Italie. Ses éléments évoquent un pays de ruines et d'inscriptions, et les livres publiés à Rome ou à Venise sur les monuments antiques auraient suffi pour suggérer l'emploi de cette forme aux illustrateurs français.

Il se pourrait bien aussi que l'une des formes du frontispice *à draperie* fût d'origine italienne, celle où le titre est inscrit sur un rideau de théâtre (3). Il est à remarquer que Callot a employé ce type dans quelques-unes des illustrations qu'il a gravées à Florence. Au contraire, là où la draperie se réduit à une simple banderolle (4), l'inspiration doit remonter aux pratiques en usage dans les manuscrits du moyen âge. La draperie prend encore bien d'autres aspects : le titre peut être inscrit sur une toison de bélier (5), une peau de loup (6), un filet de pêcheur (7), un lambrequin (8), un tapis de table (9), ou encore sur le fanion de la trompette d'une Renommée. Ce dernier cas est particulièrement fréquent ; l'un des plus jolis exemples en ce genre est le

(1) *Raphael S. R. E. Card. Barberini... Poemata*, Paris, 1642, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, Q. 47).

(2) Traduction française, Paris, 1651, in-fol. (Cabinet des Estampes, K c 15 a.)

(3) *Mirame*, Paris, 1651, in-fol. (Bibliothèque Nationale, Réserve Y. 5688). Frontispice de S. Della Bella.

(4) A. du Saussay, *Martyrologium Gallicanum*, Paris, 1637, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut I. 56 A. Frontispice signé « Huret inv. Aegidium Rousselet sculpsit ».

(5) Arrien, *Les Guerres d'Alexandre*, Paris, 1651, in-8 (Bibliothèque de l'Institut R. 299 y 11). Frontispice de M. Lasne.

(6) *Les Œuvres de Tacite*, 4e édition, Paris, 1658, in-4 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre D 2 b 59). Frontispice de Chauveau.

(7) Tristan, *Vers Maritimes*, Paris, 1648, in-4. Frontispice signé « J. b. f. » (J. Boulanger).

(8) Tristan, *La Mariane*, Paris, 1637, in-4. Front. de Bosse.

(9) *Historia et Concordia Evangelica*, Paris, 1653, in-8. Frontispice de Nanteuil (Bibliothèque Nationale, A. 6508).

FRONTISPICE DESSINÉ PAR ERRARD (?), GRAVÉ PAR R. LOCHON

Traité de la Peinture de Lèonard de Vinci. — In-folio. Paris, 1651.

Voir page 212.

titre gravé par Della Bella pour les Œuvres poétiques de Desmarest de Saint-Sorlin en 1641 (1).

Le frontispice *à cadre* ou *à cartouche* est une survivance du XVIe siècle. Le type *à cadre* avait été très fréquemment employé dans les livres français publiés à cette époque. Au XVIIe siècle, ce genre paraît délaissé. On le retrouve pourtant, conçu de tout autre façon, à la fois moins chargé et moins pittoresque dans le *Térence* du Louvre et dans quelques autres volumes également illustrés par Bosse.

La variété de frontispice *à cartouche* est beaucoup plus répandue que la précédente. Dans ce système, le titre du livre ne se présente plus comme le point de convergence de tous les ornements qui l'entourent. C'est un élément distinct isolé des autres détails de la gravure et superposé à la scène de genre ou d'histoire qui fait le sujet de cette gravure. Vers 1640, cette disposition est pour ainsi dire la forme consacrée pour les éditions des pièces de théâtre, qu'il s'agisse du frontispice de l'*Orphée aux Enfers* de Chapoton (2), gravé par l'un des David d'après Vignon, ou de celui de l'édition in-12 des *Œuvres de Corneille* (3) dont l'anonymat semble indiquer un prototype courant.

Les quatre catégories de frontispices peuvent se combiner entre elles. On trouve des frontispices *à portique* et *à draperie*, d'autres *à portique et à cippe* ou *à cartouche*.

Parmi ces types composites, quelques-uns sont fort simples et d'une sévérité appropriée au texte, comme le frontispice où sur un lambel au centre d'un cadre se lit : *Principes de Philoso-*

(1) Paris, in-4 (Bibliothèque de l'Institut. R. 69-99.)

(2) *La Descente d'Orphée aux Enfers*, tragédie. Paris, 1640, in-4. (Voir Bibliothèque de l'Institut, G. 149 H^**).

(3) Paris, 1644, in-12 (Voir à la Bibliothèque Victor Cousin, édition de 1654 en 3 vol. dont le 1er volume est orné du frontispice de 1644. N° 10957 et les renseignements de la *Bibliographie Cornélienne*, n°s 98 et 102).

phie escrits en latin par René Des-Cartes. Et traduits en François par un de ses Amis (1). D'autres au contraire sont d'une complication extrême. Au nombre de ces derniers, l'un des plus curieux et des plus caractéristiques des goûts artistiques de l'époque, est celui que Regnesson et Chauveau ont composé pour le second volume du *Théâtre d'honneur et de Chevalerie* de Vulson de La Colombière (2). On y voit rapprochés et réunis presque tous les temps et tous les styles. L'allégorie la plus classique y confine à la réalité la plus actuelle. Le titre se lit au fond, sur une sorte de rideau de théâtre suspendu à la colonnade d'un temple grec, et, sur le devant, s'entremêlent des paladins, la Justice, Minerve, une Furie et des duellistes en costume Louis XIII.

En suivant d'année en année le développement de l'illustration ornementale en France entre 1600 et 1660, on remarque qu'à partir de 1640 la décoration du livre prend plus d'importance et d'extension, et révèle chez les dessinateurs et graveurs des préoccupations spéciales. La coïncidence de cette date avec celle de la fondation de l'Imprimerie Royale suffirait, à elle seule, à faire supposer une relation entre les deux faits ; mais l'hypothèse devient une certitude lorsqu'on examine les livres sortis des presses du Louvre et que l'on se rend compte des efforts tentés pour donner, à tous les points de vue, des modèles du genre.

Parlant de cette création de Richelieu, Sauval dit que « les premiers produits ravirent toute la terre »(3). Ces livres de l'Imprimerie Royale constituent en effet des ensembles fort réussis. Tout s'y harmonise : papier, caractères, figures, et rien n'est peut-être en ce genre plus représentatif du « grand

(1) Paris, 1647, in-4 (Bibliothèque de l'auteur).

(2) Paris, 1648, 2 vol. in-fol. (Voir Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats).

(3) Cité par A. Bernard, *Histoire de l'Imprimerie royale au Louvre*. Paris, 1867.

goust »(1) et de l'art qui va être celui de Louis XIV et de Versailles.

On ne possède guère de renseignements sur l'organisation du service de l'Imprimerie Royale chargé de l'illustration des livres(2). Mais il est probable que cette question préoccupa le premier administrateur, Sublet de Noyers, au moins tout autant que l'encre à employer, encre dont il demandait à l'Ambassadeur du Roy en Hollande(3) de se procurer la recette. On sait que le projet d'installation comportait un grand nombre de presses à imprimer en taille-douce(4). On sait surtout que c'est à ce moment que Poussin fut rappelé d'Italie(5) et que c'est à lui que l'on demanda les dessins des premiers frontispices. Le graveur choisi pour les traduire sur cuivre fut Mellan.

Les deux artistes avaient le même amour des belles lignes, des proportions harmonieuses, de l'ordre, de la clarté. On ne pouvait souhaiter une collaboration mieux entendue et plus heureuse. On attendait des chefs-d'œuvre; ces prévisions ne furent point déçues. Mais Poussin ne se plia pas longtemps à cette besogne.

Arrivé à Paris dans les premiers jours de l'année 1641, Poussin s'était mis de suite au travail nouveau qu'on exigeait de lui. Le 10 avril, il avait achevé un frontispice et il l'offrait à Sublet de Noyers :

« Puisqu'il vous a pleu me commander de faire le dessaing du

(1) « Ce qui se nomme à présent... *le grand goust.* » Bosse : *Sentiments sur la distinction des manières diverses...* Paris, 1649, in-12 (p. 94).

(2) Voir A. Bernard, *Histoire de l'Imprimerie royale au Louvre.* Paris, 1867, in-8.

(3) *Id.* (p. 69). Lettre du 6 juin 1640.

(4) Voir *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris* (année 1887, p. 187). « Plan de l'établissement d'une manufacture royale d'imprimerie... Elle sera composée de vingt presses de taille-douce... »

(5) A. Bernard, *Histoire de l'Imprimerie royale...* Paris, 1867, in-8, (p. 70), et E. Magne, *Le voyage de Nicolas Poussin en France, d'après des documents inédits* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, septembre et novembre 1913).

« front du livre de Virgile et estans le premier que j'ay fait... (1) ».

Il craignait que son œuvre ne donnât pas entière satisfaction. Dans une lettre du même jour adressée à Chantelou, il disait :

« Si l'on ne trouve pas à propos que la teste du poëte soit « avec la barbe, j'en ferai une autre selon la medaigle antique, « afin de contenter ceus qui trouvent à redire partout »(2).

On trouva en effet à redire au Virgile tel que Poussin l'avait conçu, puisque c'est un poète imberbe qui reçoit des mains d'Apollon (celui du Belvédère), la couronne d'immortalité sur le beau frontispice — le plus beau du XVIIe siècle — placé en tête du *Publii Virgilii Maronis Opera*(3) que l'Imprimerie Royale donna en cette même année 1641.

Dans les mois qui suivirent, Poussin continua de se préoccuper de son rôle de dessinateur d'illustrations. A peu de jours d'intervalle, il écrit à Chantelou :

« Je vous enveoirai le pensement du frontispice de la *Grande* « *Bible* (4) »;

et :

« M. Meslen travaille au frontispice de Virgille et si j'eusse pu « vous envoyer le squitze de la pensée que j'ay trouvée pour le « livre de la *Bible*... j'en eusse esté bien content(5) ».

Puis enfin :

« J'envoye à Monseigneur le squitze du front de la *Bible*, mais « sans corectiō car devans que de le terminer, j'ay désiré que « vous l'ayes veu... affin que dans la pensez et disposition totale « ou particulière des figures, il estoit besoin di altérer quelque « chose, vous m'en donnies votre advis (6) ».

(1) Voir *Archives de l'Art français*, 3e série, t. V (p. 53, lettre n° 26).
(2) Voir *Id.*, n° 28.
(3) Paris, in-fol. (Voir le frontispice au Cabinet des Estampes. Kb. 123.)
(4) Voir *Archives de l'Art français*, 3e série, t. V (p. 64, lettre n° 33).
(5) Voir *Id.*, 3e série, t. V (p. 81, lettre 39).
(6) Voir Archives de l'art français, 3e série (p. 87, lettre 42).

FRONTISPICE, dessin de POUSSIN, gravure de MELLAN

Publii Virgilii Maronis Opera. — In-folio, Paris, 1641.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. Y 43.)

Voir page 216.

Poussin fait suivre ces lignes de la description minutieuse de son second frontispice, jointe à l'indication bien nette du sens qu'il attache à cette composition.

« La figure ellée représente l'Histoire : elle escript de la « main gauche affin que la planche la remette à droit ; l'autre « figure voilée représente la prophessis ; sur le livre qu'elle tient « sera escript *Biblia Regia.* Le sphinx qui est dessus ne repré- « sente autre que l'obscurité des choses énigmatiques. Celle qui « est au milieu représente le Père Éternel, auteur et moteur de « toutes les choses...(1) ».

Cette fois, Poussin semble n'avoir rien eu à changer à son dessin ; au titre près, la gravure mise en tête de la *Bible* du Louvre(2) correspond exactement aux termes de sa lettre à Chantelou. Ce frontispice parut avec la double signature « N. Poussin, in. Mellan f. », en réponse sans doute aux réclamations de Poussin qui avait, dit-on, été fort mécontent de ne pas voir son nom gravé sur la planche du Virgile.

Poussin, d'ailleurs, commençait à trouver lourd « le joug qu'il s'était mis sur le cou (3) ». En mars 1642, il continue encore à faire métier d'illustrateur. Il écrit :

« Le peu du reste des impressions que j'eus jadis des belles « choses mont fourni je ne sais quelle idée pour le frontis- « pice de l'*Orase* qui peut passer entre les autres petites choses « que j'ay désignés. Je l'ai constitué ès mains de M. de Chan- « telou vostre fraire, affin que M. Meslen ne dise pas que je « sois la cause du retardement de l'accomplissement de vos « livres... »

(1) Voir id., (p. 87, lettre 42).

(2) *Biblia Sacra.* Paris, 1642, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, A. 18.)

(3) *Archives de l'Art français*, 3e série, t. V. Lettre à Cassiano del Pozzo (n° 46, p. 98).

Et il ajoute :

«... Quand Monsieur du fresne m'aura donné le subject du fron-
« tispice du livre des Consilles, j'y travaillerai(1)... »

Mais Poussin acheva seulement celui des *Œuvres d'Horace*(2). Peu de jours après avoir dessiné cette Muse qui arrache le masque de la satire du front du poète latin, il repartait pour Rome (septembre 1642). On lui avait demandé des « frontispices de livres » en même temps que des tableaux, des dessins, des cartons de tapisseries et l'on s'étonnait qu'il ne sût pas exécuter le tout comme en se jouant, ainsi que faisaient la plupart des autres artistes contemporains. Même en matière d'illustrations, cette méthode n'était pas celle de Poussin.

« Je n'ay, répondait-il, qu'une main et une débile teste et ne
« peus être secondé de personne ne soulagé. On me dit vous
« ferés un tel dessein à vos heures perdues. Mon naturel me
« contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées
« fuians la confusion qui m'est ausi contraire et anemie comme
« est la lumière des obscures ténèbres(3). »

Ces paroles restent le meilleur commentaire de l'œuvre de Poussin à l'Imprimerie Royale et laissent pressentir à quelle hauteur auraient pu atteindre les illustrations des livres sortis des presses du Louvre, si le grand artiste en fût demeuré le dessinateur attitré.

Après son départ, le seul de ses successeurs qui garda quelque chose de son style fut Mellan ; celui-ci ne grava plus guère que d'après ses propres compositions. Les frontispices de l'Imprimerie Royale qui portent d'autres signatures furent demandés à Jacques Stella pour le dessin et à Pierre Daret ou Gilles Rous-

(1) *Archives de l'Art français*, 3e série, t. V (lettre n° 56, p. 122).

(2) *Quinti Horatii Flacci Opera*. Paris, in-fol. (Bibliothèque Nationale, réserve G Ye. 342.)

(3) Voir *Archives de l'Art français*, 3e série, Ve vol. Lettre à CHANTELOU (n° 59, p. 134).

selet (1) pour la gravure. Ces artistes firent preuve de beaucoup de talent et de virtuosité; toutefois, leurs productions rentrèrent dans l'ordre commun.

Il se peut que, même de loin, Poussin ait encore collaboré d'une façon indirecte à la décoration ornementale des éditions du Louvre. Il y a, à la Bibliothèque de l'Institut, deux albums (2) d'admirables dessins (à la plume, lavés de bistre). Aucune signature ne permet de les identifier d'une façon certaine, mais le titre indique qu'ils proviennent du « Cabinet de P. J. Mariette », et il y est adjoint trois notes manuscrites dont une (de Mariette lui-même sans doute) dit :

1° Que les dessins firent partie des collections de Colbert;

2° Qu'on les avait fait exécuter sous Louis XIII « pour contenir dans les bornes du bon goût » les architectes du Louvre;

3° Qu'on ne peut les attribuer qu'à Poussin ou à Errard;

4° Que seul Poussin était capable de dessiner avec autant de « finesse et de légèreté ».

Il y a, en effet, beaucoup de ressemblance entre ces dessins et certains dessins signés de Poussin. C'est la même pureté de lignes, la même sûreté de main. Ces reproductions d'ornements relevés sur des bas-reliefs antiques ou copiés sur des fresques de Raphaël n'ont pas dû servir seulement aux architectes du Louvre; les décorateurs des livres de l'Imprimerie Royale ont dû également s'en inspirer, et dans une large mesure, car on observe, entre leurs œuvres et les dessins de l'Institut, d'étroites correspondances. Tout d'abord, le Sphinx antique de la « Vigne Borghèse », figuré à la page 23 du recueil côté N 100 A*, est préci-

(1) In-fol., N 100 A et N 100 A* (Recueils acquis par l'Institut en 1809).

(2) Quelques illustrations furent aussi demandées à Bosse, à Errard, à Grégoire Huret, à Chauveau. Tels sont à peu près tous les noms qui se lisent, soit dans les livres sortis des presses du Louvre, soit dans l'inventaire des 480 planches de cuivre, petites ou grandes, qui furent remises à Anisson en 1691, lorsqu'il prit la Direction de l'Imprimerie royale. (*Inventaire officiel de tout ce qui se trouve à l'Imprimerie royale...*)

sément celui que Poussin a placé sur le frontispice de la *Bible* du Louvre. Les frises des pages 32, 37 et 38, frises de bucranes, frises du Temple de Neptune, rappellent de très près certains en-têtes gravés par Mellan. A la page 45, on retrouve dans les caissons d'un plafond du Palais Farnèse la même rosace que celle de la grande initiale Q des presses royales. Ailleurs, c'est la guirlande de feuillage des encadrements à la mode vers 1640 (page 45, N 100 A*), c'est une grecque (page 35 N 100 A) qui a pu inspirer un frontispice de Bosse (1), c'est un motif décoratif peint par Raphaël au Vatican (page 22, N 100 A) et dont les doubles volutes caractérisent un des culs-de-lampe burinés par Mellan.

Mais beaucoup plus encore que ces coïncidences de détails, ce qui frappe, c'est l'identité de style, d'esprit, de conception. On dirait que les Albums de Poussin ont donné le ton, fixé le genre de la décoration des éditions du Louvre. Par cette intervention indirecte, comme par ses trois frontispices, le grand artiste a pu exercer une influence profonde sur les productions de l'Imprimerie Royale, et ainsi s'expliqueraient les progrès constatés dans le développement de l'illustration ornementale, en France, à partir de 1640.

(1) Cabinet des Estampes. Œuvre de Bosse. Ed. 30 a. Frontispice daté de 1653.

II

L'ILLUSTRATION RELIGIEUSE

Les livres religieux, publiés au cours du XVIIe siècle, sont fort nombreux. On admet en général que ces ouvrages représentent le 5/6 de la production totale de l'imprimerie et librairie. Le fait n'a rien que de naturel à une époque de foi et plus encore de controverses et de discussions théologiques passionnées. Beaucoup de ces publications sont ornées de figures. Le livre alors était une arme et l'image permettait d'atteindre jusqu'aux plus illettrés.

L'illustration d'un texte imprimé ne sert pas seulement de moyen de propagande, d'argument pour toucher ceux que les raisonnements laissent indifférents ; c'est encore, par l'émotion ou le symbolisme qui s'y traduit, une mesure assez exacte des sentiments de l'artiste comme des goûts du public. De là, le grand intérêt des livres religieux illustrés.

Au XVIIe siècle, il y a eu des livres à figures catholiques, protestants, jésuites, jansénistes ; il y en a eu de gallicans et d'autres conformes aux décrets du concile de Trente. Trouve-t-on, dans leurs illustrations, une différence sensible et quelques détails aussi nets et tranchés que les caractéristiques qu'indiquait un

éditeur de 1621 pour « discerner les Bibles françoises catholiques d'avec les huguenotes » (1)?

On a quelquefois parlé d'un art de Port-Royal, ne pourrait-on dans le même sens, parler d'une esthétique calviniste, voire même judaïque?

Pour cette dernière, il n'y a pas à y songer. Bien que les juifs fussent tolérés dans certaines villes de la France du XVIIe siècle, il n'y eut alors aucune espèce de publications israélites illustrées (2). En ce qui concerne l'existence d'une imagerie à tendances protestantes, le sujet est extrêmement complexe.

Sans doute, les livres à figures protestants sont en très petit nombre. Le régime des villes de sûreté a trop peu duré pour qu'il se soit créé des centres d'édition spéciaux, à Saumur ou à Montauban par exemple, comme il y en avait à Bâle ou à Genève. Il se peut aussi que le luxe des images ait déplu à l'austérité huguenote. Mais d'autre part, beaucoup des dessinateurs et graveurs d'illustrations du XVIIe siècle sont des protestants ou des fils de protestants, à commencer peut-être par Thomas de Leu et Léonard Gaultier, puisqu'on ne trouve pas trace de leurs noms sur les registres de catholicité, et à continuer par Cl. Vignon, Bosse, H. Le Roy, Errard, I. Briot, Van Lochom, Crispin de Passe, les Tavernier, les Boysseau (3), etc. Ces artistes ont illustré de nombreux livres, tout catholiques par l'esprit. On trouve des gravures signées par certains d'entre eux jusque dans cette *Bible* de Frizon qui pourtant prétendait rejeter toute

(1) Voir le titre de la *Bible* de FRIZON. Paris, 1621, in-fol. (Bibliothèque Nationale A, 293.)

(2) Le renseignement a été confirmé par les personnes les plus autorisées et les mieux en situation d'être documentées en la matière.

(3) Beaucoup d'autres artistes du temps sont aussi des protestants (Sébastien BOURDON, les DU GUERNIER, les TESTELIN, les MOILLON, S. BERNARD, H. MAUPERCHÉ, L. ELLE FERDINAND, PETITOT..., etc.). En 1648, on en compte 5 sur 12 parmi les Membres fondateurs de l'Académie royale de Peinture et Sculpture.

compromission avec les hérétiques (1). Et c'est un protestant, le graveur et éditeur Van Lochom, qui semble avoir eu le monopole de certaines publications pieuses, telles par exemple que le *Catéchisme Royal* du Père Bonnefons (2), le *Miroir des Prêtres* (3), etc.

Ainsi, s'il n'y a guère d'illustrations protestantes, il y a des illustrateurs protestants. Le fait de trouver leurs noms dans des livres catholiques peut expliquer la banalité, le manque d'émotion et la facture purement mécanique de certaines images religieuses. Comment un artiste qui réprouvait le culte de la Vierge et des saints aurait-il pu s'intéresser, autrement que par virtuosité de métier, à buriner patiemment leurs effigies? Le fait dénote aussi, chez les catholiques qui commandaient ces gravures à des protestants, une conception singulière en matière d'images. Croyaient-ils donc que l'illustrateur ne met rien de lui dans la traduction plastique qu'il donne de l'idée d'un autre? Ou bien s'adressaient-ils de parti pris à des indifférents, et s'imaginaient-ils trouver une garantie d'art dans la neutralité de l'homme?

Il faut tenir d'autant plus compte de cette situation qu'au début du XVIIe siècle, l'illustration religieuse s'est trouvée dans des conditions spéciales. D'une part, la suppression des représentations des Mystères a tari une source d'inspiration féconde (4); de l'autre, le concile de Trente a porté atteinte à la liberté de l'artiste. Des traités ont été publiés pour spécifier

(1) *La Sainte Bible françoise.* Paris, 1621, in-fol. (Bibliothèque Nationale, A, 296). Les gravures des p. 9 du t. I et 483 du t. II sont signées TAVERNIER, et celle de la p. 553 (II). M. VAN LOCHOM.

(2) Paris, 1647, in-8.

(3) Paris, 1634 (?), in-8. Voir dans la *Collection Anisson.* Ms. 22119 (n° 19), une sentence de Police condamnant un des éditeurs du livre pour infraction aux règlements défendant aux imagers d'insérer plus de cinq ou six lignes de texte.

(4) Voir Em. MALE, *L'art religieux à la fin du moyen âge en France.* Paris, 1908, in-4 (p. 528 et 529).

quelles images étaient orthodoxes, quelles hérétiques (1). Si le concile ne fut pas promulgué en France, et si les peintres et les sculpteurs purent se prévaloir de la résistance royale, il n'en fut pas de même des dessinateurs d'illustrations. Les livres religieux étaient soumis à l'approbation ecclésiastique (2). On objectera que le clergé comptait beaucoup de gallicans. Cependant il était peu probable qu'un volume dont le texte était dit « conforme aux usages du concile » pût contenir des figures d'inspiration contraire à ces mêmes usages.

Pour toutes ces raisons diverses, c'est surtout à un théologien qu'il appartiendrait de faire une étude minutieuse de l'illustration religieuse du XVIIe siècle (3). Cependant, le moins initié aux questions de dogmes est à même de faire certaines constatations intéressantes, de noter un effort artistique, de relever quelque particularité iconographique.

La complexité des circonstances rend fort difficile de grouper d'une manière rigoureuse les illustrations religieuses de la période de 1601 à 1660. On ne peut que rapprocher certains ouvrages dont les figures accusent des tendances similaires ou de même ordre.

Au début du siècle, aussi bien dans les livres catholiques que dans les publications protestantes, la préoccupation d'art est secondaire. On retrouve quelque chose de la foi violente des gens de la Ligue, dans les planches de Thomas de Leu qui ornent *Les dévots elacemens du poëte Chrestiē*, de Alphonse de Ramber-

(1) Voir Ch. DEJOB, *De l'Influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*. Paris, 1884, in-8 (p. 241 et suivantes).

(2) Voir chapitre I (p. 3).

(3) D'autant plus que l'on peut toujours supposer, lorsqu'il s'agit des figures d'un livre important, un programme imposé à l'artiste, comme dans le cas de ce « Royaume des Cieux » dessiné par DELLA BELLA et gravé par N. COCHIN « avec approbation des Docteurs de Sorbonne » (Cabinet des Estampes. Œuvre de DELLA BELLA. Eb. 24), et de ce « séjour des Élus » gravé par CHAUVEAU (Cabinet des Estampes, Œuvre de CHAUVEAU, Ed. 44).

veiller (1). Mais ce qui domine en général, c'est l'intention de faire servir l'image à la propagande ou à la polémique. Les Jésuites, sans aller jusqu'à publier en France comme à Anvers, un *Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis* (2) avec figures à l'appui, multiplient les manuels de dévotion illustrés. Le P. Richeome fait paraître à Lyon, en 1607, son *Cathéchisme Royal*, le premier cathéchisme avec tailles-douces, que l'on ait édité en France (3), et, en 1611, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutere* (4).

A Paris, il édite en 1601 et réédite en 1609 *Les Tableaux sacrez des Figures mystiques du Très Auguste Sacrifice et Sacrement de l'Eucharistie* (5). L'ouvrage peut être pris pour un type du genre, d'autant mieux qu'ici les illustrations ne sont pas, comme en beaucoup d'autres livres religieux du temps, des planches ayant déjà servi ailleurs; l'auteur semble les avoir fait spécialement composer pour son livre. La correspondance entre le texte et les figures préoccupait le Père Richeome à ce point qu'il a mis en note, à la fin de son recueil :

« S'il y a quelque chose ès tableaux gravez qui ne corresponde aux tableaux parlans, le lecteur suppléera le défault de la peinture, s'il luy plaist, la corrigeant avec la parole du texte, qu'il suyvra en tous comme meilleure guide du sens de l'histoire ».

(1) Pont-à-Mousson, 1602, in-12 (Voir Robert DUMESNIL, t. X, p. 100 à 108 et Bibliothèque Nationale. Res. p. Ye. 167. — Le manuscrit original est conservé au département des manuscrits).

(2) Anvers, 1587, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, T. 93 c.). Dans son *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologne, 1582, le cardinal PALEOTTI avait permis la représentation de ces tortures pour exciter à la haine contre les hérétiques.

(3) Lyon, 1607, in-12. Ce livre ne se trouve pas dans les Bibliothèques de Paris, mais il est signalé comme contenant d'intéressantes gravures de FORNAZERIS, FIRENS et Th. DE LEU (Baptême de CLOVIS et leçons de catéchisme données à Louis XIII), par le chanoine HÉZARD, dans son *Histoire du Catéchisme*. Paris, 1900, in-8 (p. 259-261).

(4) Lyon, 1611, in-8.

(5) Paris, in-8. Voir Bibliothèque Nationale, D. 50573 et D. 50574.

D'après les indications de la table, le livre doit contenir un frontispice, et quatorze gravures paginées (ce qui permet d'en constater l'absence dans la plupart des exemplaires). Le frontispice symbolise les idées et l'intention de l'auteur. Le graveur, Thomas de Leu, a représenté au-dessus d'un portique, Henri IV et la reine adorant un Vierge-mère de formule byzantine et, au bas, à droite le Paganisme terrassé, à gauche l'Hérésie enchaînée tandis que, de part et d'autre du titre, se dressent les statues de l'Église et de la Religion. Celle-ci tient dans une main Saint-Pierre de Rome et dans l'autre des palmes de victoire; celle-là porte les clefs, la tiare et des couronnes triomphales. Les autres planches sont dues à Léonard Gaultier ou à Ch. de Mallery. Les sujets sont tirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament. L'une des scènes se déroule dans un décor montagneux (p. 390), une autre dans un paysage pittoresque (p. 109); mais ces détails sont secondaires; l'illustration de ce livre vise uniquement à prouver que les Écritures préfigurent l'institution du Sacrement de l'Eucharistie.

C'est une image conçue également pour affirmer une croyance catholique, que la mauvaise gravure de Firens qui sert de frontispice au traité du Père Coton : *Institution catholique... divisée en quatre livres qui servent d'antidote aux quatre de l'institution de Calvin* (1). L'artiste, si artiste il y a, a voulu montrer les âmes des hérétiques brûlant dans l'enfer, et le pape et le roi et la reine et tous les fidèles priant pour le salut des âmes égarées.

Les protestants allèrent plus loin encore dans cet emploi des images. *Le Mercure François* (2) raconte qu'en 1611, pendant que l'Assemblée de Saumur était réunie, « sur la fin du mois de juillet, on vit incontinent par toute la France, un livre assez gros... » et que « ce livre ne fut plus tost veu à Paris que chacun

(1) Paris, 1610, in-4 (Bibliothèque Nationale, D. 5961).

(2) Voir *La continuation du Mercure françois*, Paris, 1615, in-8 (p. 107-115).

en parla diversement tant pour la matière... et les pourtraicts... » C'était l'ouvrage de Duplessis Mornay intitulé : *Mysterium iniquitatis seu Historia Papatus* (1). Le volume renfermait, outre un bon portrait de l'auteur signé par Léonard Gaultier, deux gravures anonymes et pour cause. D'abord sur le titre même du livre la (2) « figure de la Tour de Babel sur des pilotis ausquels un homme sans chapeau, pauvrement habillé, mettoit le feu... Et à costé droict de la dicte tour estoit le pourtraict d'un Jésuite, lequel les bras croisez et comme desconforté regardoit la chute prochaine... » Au-dessous, se lisaient ces deux vers :

« Falleris æternam qui suspicis ebrius arcem
« Subruta succensis mox corruet ima tigillis. »

Puis venait une grande planche pliée où s'étalait le portrait du pape au centre d'un portique entouré des continents asservis et de tous les emblèmes de la domination universelle ainsi que de prophéties sur l'empire du monde. Au haut de la gravure, une inscription précisait :

« Talis depingetur Paulus Quintus in prima facie multorum
« Librorum ipsi dicatorum qui Romæ Bononiæque impressi. »

En bas, quelques lignes indiquaient au lecteur que les lettres des mots *Paulo quinto Vice Deo* formaient le nombre fatidique 666, c'est-à-dire celui qui désigne la *Bête de l'Apocalypse.*

On juge du scandale. Le texte du *Mercure* laisse entrevoir la colère des catholiques. La Sorbonne fut convoquée sur l'heure (1er août 1611) et, le 29 du même mois, la « censure » la plus sévère était solennellement prononcée contre le livre de

(1) Saumur, 1611, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, T. 29.) *Le Mercure* relève qu'il y eut à la fois une édition latine dédiée au roi d'Angleterre, et une édition française dédiée à Louis XIII.

(2) On ne saurait mieux faire que de citer la description du *Mercure* qui est exacte de tous points.

Duplessis Mornay, son « titre » et ses « figures ». Une réponse fut faite par un « Raymond du Bray, dit S. Germain » avec « pourtraict... de la Tour Catholique... pour contre-pointer le sieur du Plessis en l'invention de sa Babel. » On y voyait toute l'Église romaine s'échelonnant, des prophètes au vicaire du Christ ; Mornay figurait parmi les incendiaires et des vers disaient qu'il n'y « brûlerait que sa cervelle (1) ».

Les Jésuites ne se croisaient pas les bras. Les événements politiques le firent bien voir aux protestants qui ne purent continuer, en France, cette polémique par les images. D'ailleurs, il semble bien que la majorité du public lettré n'y fut pas favorable. Le courant allait plutôt dans le sens de l'apaisement et de la tolérance. Calvinistes et catholiques étaient également bien accueillis dans la « chambre bleue » de Mme de Rambouillet.

Cette tendance se trahit et se résume dans le beau frontispice composé et gravé par Grégoire Huret pour *Les Guerres civiles*, de Davila (2). Ici, l'art n'est plus au service de la propagande ou de la satire. On trouve un homme derrière l'illustrateur. Il y a, dans cette planche, de la sincérité, de l'émotion et une pensée haute. Sur le seuil d'un palais, Henri IV montre tristement à Louis XIII les bandes des guerres civiles courant, furieuses et fanatisées, aux massacres ou à la mort ; à l'écart, la Muse de l'Histoire inscrit sur ses tablettes le vers de Lucrèce :

« Tantum..... potuit suadere malorum ! » (3)

(1) Un calcul, tout aussi savant que celui de l'auteur protestant, prouvait que « la Bête de l'Apocalypse » c'était précisément DUPLESSIS-MORNAY.

(2) Paris, 1644, in-fol. (Bibliothèque Nationale, L. 22-15 a. L'édition du texte italien de cet ouvrage, donnée la même année par l'Imprimerie royale, ne contient pas de frontispice. Il se pourrait que Grégoire HURET, qui avait déjà travaillé pour les presses du Louvre, eût composé son frontispice pour cette administration, puis que la mort de RICHELIEU fût venue changer les intentions premières.

(3) C'est le même thème que le tableau tout moderne où DEBAT PONSAN a peint le Christ rappelant aux hommes des Saint-Barthélemy et des Dragonnades qu'il a commandé de « s'aimer les uns les autres ».

FRONTISPICE DESSINÉ ET GRAVÉ PAR GRÉGOIRE HURET

Davila : *Histoire des Guerres civiles.* — In-folio. Paris, 1644.

(Édition de 1647. — Bibliothèque de l'Institut. X. 117.)

Voir page 228.

Les attitudes sont justes, les expressions naturelles ; rien n'est forcé ni exagéré ; les défauts de détails se perdent dans l'ensemble et toute la composition, par ses qualités de mesure comme par son esprit, a un accent bien français.

Les livres de culte protestants, ceux qui portent la mention « vendus à Charenton (1) » offrent à peine quelques traces d'illustrations : C'est un frontispice des plus simples pour un Nouveau Testament ; c'est une figure de David pour un psautier, et c'est tout. L'artiste qui gravait ces planches était le plus souvent Abraham Bosse. Il ne semble pas qu'il s'y soit plus appliqué qu'à ses autres travaux ou qu'il y ait fait preuve d'une interprétation plus personnelle.

Au contraire, les livres liturgiques des Catholiques sont presque tous des livres à figures. L'étude de ces images nécessite de dire quelques mots de l'iconographie orthodoxe.

C'est dans sa dernière session, en décembre 1564, que le concile de Trente s'est occupé de la question des images (2). Il est possible que son attention ait été attirée sur ce point par la publication, à Paris, quelques mois auparant, d'un *Traicté Catholique des Images et des vray images d'icelles*. L'auteur, le docteur en théologie René Benoist, s'était appliqué surtout à justifier l'usage des images et à montrer leur utilité « pour la « recordation des mystères... pour la doctrine et enseignement « des simples et rudes,... pour allumer et augmēter la dévotion « de tous » (3). Le concile précisa le caractère des images utiles et condamna toutes celles qui pouvaient « se rattacher à

(1) Les petites éditions, portatives et faciles à dissimuler, qui se publiaient à Sedan ne contiennent généralement aucune image.

(2) Voir le Pre Labbe *Sacro-sancta Concilia*, t. XIV (colonne 895). « Statuit sancta synodus, nemini licere ullo in loco vel ecclesia, etiam quomodo libet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem nisi ab episcopo approbata fuerit ».

(3) Paris, 1664, in-8 (p. 6). Le privilège est daté du 10 février 1563 (Bibliothèque Nationale, D, 13, 188).

un dogme erroné » offrir « une impureté », présenter « des attraits provoquants » (1). A la suite de ces décisions, les autorités ecclésiastiques surveillèrent les illustrations de livres (2). En 1570 parut le livre de Molanus *De Picturis et Imaginibus Sacris* (3) qui donnait les règles de l'iconographie nouvelle, et en 1587, un Jésuite, le Père Romano, traduisait enfin par l'image la discipline du Concile. Il publiait à Rome, avec 67 figures, un catéchisme dont le titre est significatif : *Doctrina Christiana nella quale si contengono li principali misteri della nostra fide representati con figure per istruttione degl'idioti et di quelli che non sanno legere. Conforme a quello che ordina il sacro Conc. Trid. nella sess. XXV.* Il serait intéressant de pouvoir rapprocher ces images des gravures analogues placées dans les livres religieux français du XVIIe siècle. On ne trouve le livre du Père Romano dans aucune des Bibliothèques de Paris, ni de quelques autres villes de France. Mais les titres de livres donnent quelquefois des renseignements inattendus. Parmi les publications de la Maison Plantin, on relève, à la date de 1589, des *Institutiones Christianæ... Primum quidem A. P. Joanne Baptista Romano, Societatis Jesu, in rudiorum et idiotorum gratiam juxta S. S. Concilio Concilii Tridentini decretum, sess. 25, imaginibus distinctus, nunc vero æreis formis, ad D. Petrii Canisii, societatis Jesu Institutiones eleganter expressus* (Anvers. 103 fig.) (4). Ainsi donc, le catéchisme du Père Romano est illustré de bois italiens et, quant aux représentations des figures, ce sont celles du *Catéchisme* de Canisius qui furent successivement recopiées sur bois en 1613 (5) pour une édition

(1) Ch. DEJOB, *De l'Influence du Concile de Trente...* Paris, 1884, in-8 (p. 241).

(2) Ch. DEJOB, *De l'Influence du Concile de Trente...* Paris, 1884, in-8 (p. 257).

(3) LOUVAIN, 1570, in-8 (Bibliothèque Nationale, D, 12, 989).

(4) Cité par le Chanoine HÉZARD, *Histoire du Catéchisme*. Paris, 1900, in-8 (p. 251).

(5) Éditions en latin, en français et en allemand, à Augsbourg, avec 103 bois de Georges MAYR (Voir Bibliothèque de l'Institut, in-12, G. 429, A. 13).

populaire, et retraduites sur cuivre en 1647, par les soins du Jésuite Bonnefons et du graveur protestant Van Lochom, pour être mises entre les mains du jeune Louis XIV (1). Ces dernières illustrations sont banales, sans accent, sans expression. Il n'y a rien d'étonnant : de copie en copie, pouvait-il rester de la conception première autre chose que des formes vides de sens et d'émotion?

Si les images orthodoxes et les doctrines iconographiques du concile de Trente ont influé sur l'illustration religieuse en France, ce ne fut guère qu'à la longue et insensiblement. Tout d'abord, même chez des partisans de la « réception du concile », il ne semble pas qu'on se soit préoccupé de l'orthodoxie des figures, à moins qu'il n'y ait eu, chez eux, intention volontaire de ménager des susceptibilités possibles et de transiger avec les goûts du public. En 1609, paraît l'ouvrage du Père Coton *Intérieure occupation d'une âme dévote* (2). Ce livre qui, dit l'avertissement au lecteur, est copié sur un « manuel de prières, manuscrit nouvellement composé pour servir à la dévotion d'une dame... des premiers rangs en France » (3), renferme 16 tailles-douces. Deux de ces gravures sont signées « L. Gaultier fecit »; les autres sont anonymes, mais sont probablement dues au même artiste. Furent-elles composées exprès pour le texte? On pourrait le supposer, en raison du patronage de la Reine. Ce qu'il y a ici d'intéressant, c'est qu'on retrouve dans quelques-unes de ces planches les dispositions, les costumes et le décor condamnés par la réforme du Concile (4) : Ainsi, un Saint Michel avec une armure de chevalier (pl. V.), un David à turban en prières auprès d'une construction de style Henri IV (pl. II), un Christ de Pitié

(1) Le R. P. Bonnefons, *Le Catéchisme royal*. Paris, 1647, petit in-4.
(2) Paris, in-12 (Bibliothèque Nationale, D. 31, 208).
(3) Marie de Médicis.
(4) Voir E. Male, *L'Art religieux*... Paris, 1908, in-4 (p. 540).

assis sur le Calvaire parmi tous les accessoires des mystères de la Passion, depuis la lanterne jusqu'aux dés (pl. XIV).

Cette habitude de transposer les scènes des temps bibliques dans la réalité la plus proche de l'artiste, qui donne tant d'attraits aux miniatures de certains livres d'Heures du Moyen-Age, à tant de peintures célèbres et que l'on retrouve dans les estampes de Bosse sur la Parabole de l'Enfant Prodigue ou celle des Vierges Folles, disparaît peu à peu au XVIIe siècle du domaine de l'illustration des livres religieux. C'est à peine si on en peut citer quelques exemples tels que le frontispice de la *Métanéalogie sacrée* de Valladier (1) et surtout les *Dévotes prières escrites et burinées après le naturel de la plume par P. Moreau* (2). Ce joli petit volume, publié en 1634, contient 14 figures anonymes, attribuées à Bosse et qui sont sans doute de lui pour le dessin, sinon pour la gravure. Peut-être est-ce cette intervention d'un artiste protestant (3) qui explique que, contrairement aux idées du concile de Trente, on y voie les péchés capitaux et les vertus théologales en atours mondains, habillés comme Louis XIII, coiffés comme Anne d'Autriche. Saint Michel porte une cuirasse de guerrier antique avec écharpe et oriflamme, le tout emprunté au dernier carrousel de la Cour. « L'Avarice » est une bourgeoise de la rue Saint-Denis qui compte ses sacs d'écus ; la « Gourmandise » et « l'Orgueil » sont femmes de financiers et la « Colère », c'est un gentilhomme qui demain se battra en duel sous les fenêtres de Richelieu (4).

(1) Paris, s. d. (1616), in-8 (Bibliothèque Nationale, D. 15, 506 rés.).

(2) Paris, in-12 (Cabinet des Estampes. Re. 33. Réserve). La signature « Moreau fecit et sculpsit » semble ne s'appliquer qu'à la gravure des motifs ornementaux.

(3) Intervention que peut aussi dénoter la place de la Vierge dans la gravure de « *L'Assemblée des Saints* (pl. XIV). Il faut remarquer que c'est également un protestant, DU GUERNIER, qui, en 1648, peint pour le missel du duc de GUISE les portraits des jolies femmes de la Cour (Voir BERNARDIN, *Tristan l'Hermite*. Paris, in-8, p. 271).

(4) Voir le frontispice et les planches IV, VII, IX, X, XII et XIII.

Amusant travestissement auquel la plupart des illustrateurs renoncent ou doivent renoncer pour l'emploi de la draperie vague et du décor imprécis.

Deux publications à caractère quasi officiel mesurent en quelque sorte ce changement. Ce sont les *Heures du Roy Louis XIII* (1), éditées par son confesseur, le Père Coton, en 1615, et le *Bréviaire Romain* (2), sorti des presses du Louvre en 1647.

Le premier de ces livres contient dix planches très probablement dues au graveur obscur qui a signé la figure de l'*Annonciation*, Michel Faulte. Ce sont de médiocres gravures copiées sans doute sur des originaux meilleurs. Dans quelques-unes, le sujet occupe toute la page. Dans d'autres, la scène est enfermée en un ovale et les coins sont remplis par quatre fleurettes. Le frontispice est un portique à colonnes et à fronton rompu. En tête de l'Évangile selon saint Jean, se voit la figure de la *Crucifixion*, conçue dans le décor traditionnel : Jérusalem dans le lointain et une éclipse de soleil au ciel, mais avec des détails empruntés à des époques diverses et où se mêlent et se confondent les symboles. Ainsi le Christ a les pieds percés de deux clous comme au XIIe siècle et Saint Jean et les saintes femmes sont placés du même côté de la croix (3), tandis que de l'autre est le centurion à cheval qui donne le coup de lance.

Les figures des offices de la Trinité et du Saint-Esprit ne présentent guère d'autre intérêt que de montrer l'une « Dieu le

(1) *Heures du Roy Louis XIII disposées pour Sa Majesté, suivant l'ordre qu'elle tient chaque jour de la Sepmaine en ses prières. Et mises en cette forme pour l'usage de la Reyne mère...* Paris, 1615, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, D. 41).

(2) *Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum...* Paris, 1647, in-4, 4 vol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève, réserve B. B. 71, 72, 73, 74).

(3) Voir Émile Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, 1910, in-4 (p. 226-229). La Vierge qui, comme le Centurion, personnifie la nouvelle église, ne devrait pas se trouver à gauche avec Saint Jean.

Père » en habit... de pape, et l'autre la Vierge sous les traits de Marie de Médicis. Viennent ensuite, en tête de l'office de l'Ange gardien, le roi enfant que seul son bon ange sépare du diable, et, au-devant de l'office de Saint Louis, Louis XIII et Anne d'Autriche agenouillés aux pieds d'un Saint Louis géant. L'office du Saint-Sacrement est orné d'une représentation de la Cène qui offre quelques particularités curieuses et assez rares. Comme c'était l'usage dans les Mystères du XVe siècle, et comme on le voit encore dans le tableau de Thierry Bouts (1) à la cathédrale de Louvain, le Christ est assis de face à une table carrée. Vis-à-vis de lui est Judas, placé au premier plan. Le Maître tient le calice et l'hostie, et il fait communier le disciple. La disposition est un peu différente de la peinture citée, mais ce qui distingue surtout la Cène des *Heures du Roy Louis XIII*, c'est que le diable, ou tout au moins un petit diablotin, est caché dans les plis de la robe de Judas. Cette manière de figurer matériellement une mauvaise pensée fut connue des sculpteurs du Moyen Age (2); toutefois, dans aucun des tableaux célèbres de la Cène, on n'avait cru devoir y recourir (3). Il est étrange de retrouver le procédé dans un livre du XVIIe siècle, et le fait n'est pas unique puisqu'on rencontre le même démon aux ailes de chauve-souris cherchant à se glisser sous la chaise de Judas, dans un bréviaire de 1624, sous la signature « C. van Bouckel fecit (4) ».

Les autres gravures des *Heures du Roy Louis XIII* sont :

Un « Christ en Croix » entre la Vierge et Saint Jean disposés selon la formule traditionnelle, mais présentant dans leurs traits

(1) Voir E. Male, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, 1908, in-4 (p. 41 et 42).

(2) Ainsi, à Notre-Dame, Portail Nord.

(3) Voir le Dr F. Adama van Schaltema, *Ueber die Entwicklung der Abendmahl-Darstellung von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1912, in-4.

(4) Voir *Breviarium Andegavense*. Paris, 1624, in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B. B. 768 et 769).

un peu de cette recherche du gracieux qui plus tard caractérisera l'art des Jésuites;

Une « Annonciation » où c'est d'une révérence que l'Archange salue Marie;

Une « Résurrection de Lazare » qui se passe dans une grotte, et qui montre le mort sortant de la terre à demi nu (1);

Et enfin un David à genoux devant Nahum, variante du même original que le David placé dans l'*Intérieure Occupation d'une âme dévote* (2).

On sent que les illustrations de ce livre, en dépit de son titre, ont été exécutées bien plutôt en vue du grand public que pour un souverain qui, lui, devait lire ces mêmes prières dans quelque beau missel enluminé, et ainsi s'expliquerait leur faible intérêt artistique; mais le fait n'ôte rien à la valeur documentaire, au contraire. On y trouve, estampillé par le gouvernement, un échantillon de l'imagerie pieuse telle qu'on la concevait en 1615.

La même remarque s'applique au *Bréviaire* du Louvre (1647), avec cette différence qu'ici on s'est certainement préoccupé de faire œuvre d'art. L'ouvrage comprend quatre volumes qui correspondent aux quatre saisons de l'année, et chacun contient des en-têtes, des culs-de-lampe variés et six ou sept figures à pleine page (3). Ces planches ont toutes été dessinées par le peintre Errard et burinées par des graveurs de l'Imprimerie

(1) Il ne reste aucune trace des bandelettes des XIVe et XVe siècles. Au contraire, dans un livre publié à Anvers à la fin du XVIe siècle, il est curieux de trouver LAZARE entravé à la façon d'une momie, comme dans la « Résurrection » de GIOTTO (Voir *De Linteis sepulcris*).

(2) Voir ci-dessus (p. 231).

(3) La partie ornementale n'est peut-être pas celle qu'on s'attend à trouver dans un bréviaire. Ce sont de petits paysages, des marines, des scènes champêtres, des amours en pleurs devant un sarcophage, ou encore les étoiles et le mouton des Séguier, les lys du roi, des sphinx, des chimères...; un seul des en-têtes a un caractère religieux avec ses anges en adoration devant le Saint-Sacrement, encore le modèle est-il pris dans les décorations du Colisée.

Royale, Pierre Daret, Gilles Rousselet, Karl Audran. Le premier s'est inspiré du style de Poussin. Les seconds se sont efforcés d'imiter les brillants effets de la taille unique de Mellan. Plus rien dans la facture ou la composition ne rappelle les illustrations des livres de piété du commencement du siècle. On dirait qu'en moins de trente ans s'est créée une imagerie nouvelle où le drame chrétien ne comporte plus que le décor antique. Tel est probablement le résultat des réformes iconographiques du Concile de Trente auquel ce *Bréviaire* est dit conforme.

Les quatre volumes sont ornés du même frontispice : la Prière et la Sagesse divine accoudées à un cartouche qui contient le titre. Au-dessus plane un petit génie chargé d'une espèce de croix à plusieurs branches qui n'est autre qu'une pièce du blason de Sublet de Noyers. La composition est harmonieuse, le dessin soigné, la gravure bonne, quoique manquant un peu de moelleux (Rousselet à ses débuts était loin d'être en possession de tout son talent). On trouve également dans chaque volume un David en prières auprès de Goliath mort (la plus mauvaise planche de l'ouvrage), et une sorte d'assomption des Saints (1) comprise plutôt à la façon du « Ravissement de Saint Paul » (2) qu'à la manière de l' « Assemblée des Saints » des bréviaires ordinaires.

La « Pars Hiemalis » renferme une « Annonciation », une « Adoration des Bergers », une « Sainte Famille » gravées par P. Daret et une « Adoration des Mages » gravée par K. Audran. Quoique le premier de ces artistes eût beaucoup plus de talent que le second, la différence entre leurs gravures n'est pas trop sensible. Il est possible qu'Audran ait fait effort pour se surpasser ou encore qu'Errard qui, à ses heures, maniait le burin,

(1) On remarque parmi eux Loyola reconnaissable à son petit collet.

(2) Poussin ne peindra ce tableau que vers 1650 (Voir H. Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1913, in-16, p. 303).

ait retouché les planches pour les rendre plus conformes à ses dessins. Dans la première de ces figures, la Vierge et l'Ange sont tous deux à genoux ; deux amours font pleuvoir des fleurs sur leurs têtes. La scène est gracieuse, mais sur les visages ne se reflète aucune émotion, et les attitudes manquent de naturel. Les trois autres gravures présentent un même caractère de banalité classique. Le décor est simple : un pilier ou une colonne dorique, quelques pièces de charpente, et un vague paysage ; les costumes sont soi-disant antiques ; tous les personnages, à l'exception du seul roi nègre, ont le profil grec. Il n'y a pas d'autre détail pittoresque qu'une bergère qui porte sur la tête une corbeille, et cette bergère, Errard l'a prise dans un tableau italien.

Le volume des Offices du Printemps (Pars Verna) présente d'abord un beau Christ au désert, à tête d'Esculape, et une Résurrection où Jésus dans l'attitude du Neptune du « Quos ego... » sort d'un tombeau ouvert. Ce dernier détail est à noter puisqu'il s'agit d'un bréviaire romain et que Molanus avait taxé le fait d'hérésie (1). Mais ce qu'il y a de plus intéressant, c'est la résurrection du type olympien. Errard devait partager l'avis de Poussin qui, alors qu'on lui reprochait de donner au Nazaréen les traits de Jupiter, répondait (2) qu'il ne pouvait s'imaginer « un Christ en quelque action que ce soit avec un visage de torticolis ou d'un père douillet ». D'ailleurs, à peu près au moment de la publication du *Bréviaire* du Louvre, s'engageait de nouveau entre théologiens une discussion dans le but de savoir si, durant sa vie terrestre, le Christ avait été beau ou laid, et les uns opinaient pour la laideur avec N. Rigault (3), les

(1) Voir E. Male, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France.* Paris, 1908, in-4 (p. 540).

(2) *Archives de l'Art français*, 3e série, t. V, correspondance de Poussin (p. 147, lettre à M. de Noyers).

(3) *De Pulchritudine Corporis... Christi.* Paris, 1649, in-fol. (p. 235-246).

autres tenaient pour la beauté avec le Père Fr. Vavasseur (1).

Le volume contient encore une « Ascension » et une représentation de la « Pentecôte ». La première n'a rien de particulier. Dans la seconde, Errard a fait effort pour sortir de la banalité courante et échapper à la symétrie conventionnelle; les Apôtres forment des groupes distincts et variés; le Saint-Esprit se manifeste avec discrétion, et il y a une note d'émotion dans l'expression sévère et grave de la Vierge.

Les illustrations spéciales à la « Pars Æstivalis » sont un « Dieu de pitié », un Christ faisant communier ses disciples avec des hosties, un groupe de Saint Pierre et Saint Paul et une « Assomption ». Dans toutes ces planches, l'artiste a mis une note d'invention personnelle, mais le résultat n'est pas toujours heureux. Le procédé d'atelier n'a fait que remplacer la formule traditionnelle. Seule la figure de Saint Paul tranche sur les autres. L'apôtre a beaucoup de caractère dans son attitude de César germanique, aux pesantes épaules, tranquillement appuyé sur sa longue épée.

La « Pars Autumnalis » ne renferme que les figures communes aux quatre volumes (le frontispice, le David, la Sainte Famille et le groupe des Saints).

En opposition avec cet art de Cour et à tendances un peu ultramontaines, il n'est pas sans intérêt d'examiner les illustrations des bréviaires provinciaux. Si les goûts traditionnels et les convictions gallicanes d'une grande partie du clergé français ont pu s'affirmer dans quelques images, où a-t-on plus de chance de les rencontrer que dans ces livres faits pour apprendre aux pasteurs des fidèles à parler à leurs ouailles? Or, que trouve-t-on? des livres le plus souvent édités à Paris, portant la

(1) Le Père Vavasseur, *De Forma Christi*. Paris, 1649, in-8. Voir Bibliothèque Nationale. Réserve D, 11903, l'édition de 1666, à Rostoch (p. 144). « Ac ne istud quidem... Christi pulchritudine. »

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

DESSIN D'ERRARD, GRAVURE DE ROUSSELET

Breviarium Romanum. — In-4°. Paris, 1647.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. — BB. 71-74 réserve.)

Voir pages 235 et 238.

mention : « ad Romani formam expressum ». Les gravures sont signées comme celles des *Heures du Roy Louis XIII*, « Michel Faulte fecit », ainsi par exemple dans le *Breviarium Andegavense* de 1624 (1); ou bien ce sont de vieux bois archaïques, copies de copies de miniatures du Haut Moyen Age, telles la Trinité ou la Cène d'un *Breviarium Ambianense* de 1607 (2). Même quand l'ouvrage a été publié en province, l'illustration n'a rien d'original. Un *Breviarium Aureliense* paru à Orléans en 1644 ne renferme que de médiocres figures, imitations grossières du genre de Thomas de Leu et reproductions, en tailles-douces de bois du XVIe siècle, à en juger par les costumes (3).

A Caen, en 1628, on trouve un *Breviarium Baiocense* (4) avec des figures dues à des graveurs divers (J. Picart, M. Faulte, Claude Mellan, Crispin de Passe, Matheus), tous installés ou travaillant à Paris comme l'imprimeur en taille-douce, Sébastien Goujon. La planche de Mellan, un David sur le trône, jouant de la harpe, est de la première manière du maître et doit dater des environs de 1620. Rien ne la distingue particulièment des autres illustrations du livre. Dans « la Cène » de Matheus, le diable, ici encore, est auprès de Judas. Dans « l'Assemblée des Saints » de Crispin de Passe, au-dessous du cercle des élus, on voit sur un tertre l'agneau adoré par les fidèles à genoux, réminiscence du tableau des Van Eyck bien explicable chez un artiste flamand.

En 1654, à quelques mois de distance, à Clermont, chez le même libraire, l'évêque Louis d'Estaing patronna de son autorité un *Breviarium Claromontense ad meliorem formam debitumque modum restitutum* (5) et le Chapitre de Brioude un *Breviarium*

(1) Paris, 1624, 2 vol. in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 768 et 769).
(2) Paris, 1607, in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 759).
(3) Orléans, 1644, in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 831).
(4) Caen, 1628, in-12 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 843).
(5) Clermont, 1654, in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 904).

Brivatense ad usum nobilis, antiquae et ad Romanam absque medio pertinentis Ecclesiae Brivatensis... (1). Chapitre et Évêque étaient-ils en désaccord? L'illustration ne le laisse point paraître, les figures sont à peu près les mêmes. En tous cas, ils s'entendaient pour passer sous silence le concile de Trente. Il n'en est que plus curieux de voir que les planches des deux livres, la plupart signées « Ganière f. » (2) sont des copies directes ou en contre-partie de gravures (3) illustrant un bréviaire publié l'année précédente à Dijon (4), sur l'ordre d'un archevêque de Besançon, c'est-à-dire pour un diocèse soumis aux prescriptions du concile de Trente.

Cette contradiction trouve en quelque sorte son pendant dans un *Breviarium Parisiense ad Formam Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum Illustrissimi et Reverendissimi..., Joannis Francisci de Gondy Parisiensis Archiepiscopi Auctoritate, ac ejusdem Ecclesiae Capituli Consensu editum* (5), où l'on voit : une planche signée par le protestant Isaac Briot (6), des tailles-douces anonymes avec des détails réalistes peu orthodoxes (7) et enfin une initiale gravée sur bois qui représente cette « Bethsabée au bain » spécialement proscrite par les partisans du concile de Trente (8). On dirait qu'il y a là jeu de Frondeur : le nom de l'archevêque de Paris l'expliquerait.

On pouvait espérer rencontrer au moins quelque trace d'art

(1) *Id.* (B B, 871).

(2) La dernière planche seule est de facture différente.

(3) L'une d'elles est signée « Gabriel Le Brun ».

(4) *Breviarium Bisuntinum...* Dijon, 1653, 2 vol. in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 861 et 862).

(5) Paris, 1640, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève, B B, 92).

(6) *David jouant de la harpe.*

(7) Une *Adoration des bergers* où Joseph s'occupe d'éclairer la scène avec une chandelle et en même temps de faire manger le bœuf; et une *Assemblée des Saints* où sur les nuages semble danser une lourde Italienne.

(8) Voir E. Male, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France.* Paris, 1908, in-4 (p. 540).

régional dans des livres consacrés à des dévotions particulières et localisées, telle que celle de « Notre Dame de Liesse » aux confins de l'Ile-de-France et de la Picardie. Mais les illustrations du *Vray Trésor de l'Histoire Saincte sur le transport miraculeux de l'Image de Notre-Dame de Liesse* (1), soit dans l'édition de 1647 avec tailles-douces, soit dans celle de 1657 avec des bois très vantés dans la préface (2), ne sortent à aucun point de vue de l'insignifiance la plus banale; une seule fait exception, c'est une scène d'exorcisme aux pieds d'une Vierge habillée en poupée dont le caractère est plus espagnol que français, bien que le mérite de l'invention revienne au peintre lyonnais, Jacques Stella.

Ainsi, l'on n'observe pas en France des différences bien marquées entre les figures des livres religieux que l'on peut supposer à tendances gallicanes, et celles des ouvrages d'inspiration ultramontaine. Il n'y en a pas davantage entre les grandes publications illustrées du clergé séculier et du clergé régulier. Au premier rang de ces ouvrages, il faut placer d'une part *La Saincte Bible Françoise* (3) éditée en 1621 par les soins de « Pierre Frizon, pénitencier et chanoine de l'église de Reims » et de l'autre *Les Peintures sacrées sur la Bible* (4) données au public en 1653 par le Père Antoine Girard, de la Compagnie de Jésus.

(1) Paris, 1647, in-4 et Paris, 1657, in-8 (Voir Bibliothèque Nationale, LK[7], 5751 et LK, 5752).

(2) L'auteur (de Saint-Pérès) dit que « le sieur DU VAL est l'unique qui puisse « graver sur le bois de cette manière, aussi toutes les autres nations ont tant de « jalousie de nous le voir posséder que l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre, l'Écosse, « la Hollande, l'Irlande et la Flandre ont fait tous leurs efforts imaginables pour nous « l'enlever ». Il n'y avait donc partout que de bien médiocres graveurs sur bois !

(3) Paris, 1621, in-fol. (Bibliothèque Nationale, A, 296.)

(4) Paris, 1653, in-fol. (Cabinet des Estampes, Ra. 24). Il parut en 1684 une petite édition en 3 volumes, in-8, avec des gravures très différentes de celles de la première édition, mauvaises mais curieuses, signées « GUÉRARD in. fecit » (Bibliothèque de l'auteur).

L'un et l'autre de ces in-folio contiennent 70 gravures. Le frontispice de la *Bible* de Frizon — (c'est le nom que lui donnent toutes les nomenclatures bibliographiques du XVIIe siècle) — est une des premières bonnes tailles-douces de Michel Lasne. Le titre se lit au centre d'un portique à doubles colonnes corinthiennes, entre les figures du pape et du roi de France (Louis XIII imberbe). Au sommet, au-dessous du nom de Jéhovah en caractères hébreux, Eve est à genoux, symbole de la faute et de l'expiation; à sa droite est un calice, à sa gauche les Evangiles.

Le frontispice de la *Bible* du Père Girard, appartient à un type tout autre et plus voisin du style d'un tableau que du genre ornemental. Le sujet est unique et simple. Une femme, personnifiant l'Eglise de Rome, est assise aux pieds de Moïse. Le style est dramatique, un peu dur. Point n'est besoin de lire la signature « Vignon inv. » (1), pour y reconnaître un des exemples de la manière espagnole de cet artiste.

Mais, en dehors de cette différence de frontispices, il y a identité d'illustration entre le livre de 1621 et celui de 1653. En dépit de l'importance donnée aux gravures et par le titre de son ouvrage et d'après certains passages de sa préface, le Père Girard n'a fait que reproduire les images de la *Bible* de Frizon. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de trouver dans les *Peintures Sacrées* certaines signatures, comme celle de « MT » (Melchior Tavernier), chose que Nagler déclarait impossible à cause de la date de publication (2).

Frizon, dans l'avertissement « au bénin lecteur », dit que « touchant ... les tailles-douces... on n'a point voulu épargner la « bourse afin de vous contenter, très cher lecteur, et vous donner « un epitome et abbrégé de plusieurs livres et chapitres en un

(1) Le graveur est Gilles ROUSSELET.

(2) Voir une note manuscrite sur les feuilles de garde de l'exemplaire du Cabinet des Estampes.

LE PROPHÈTE NAHUM, GRAVURE DE LÉONARD GAULTIER.

La Saincte Bible Françoise. — In-folio. Paris, 1621.

(Bibliothèque Nationale. A. 296.)

Voir pages 158 et 243.

« tableau racourcy ». Tel est, en effet, le caractère des figures de cette bible. On y trouve toute l'Histoire Sainte groupée par périodes; ainsi, par exemple, à la page 9, la planche signée « MT fe. » rapproche et rassemble tous les épisodes des Ecritures depuis la construction de l'Arche de Noë, jusqu'à la mort de Jacob. La méthode peut être instructive; mais le système qui ne comporte même pas la séparation par compartiments distincts usitée dans les représentations des « Mystères », ne saurait offrir rien d'artistique. Malgré l'ingéniosité du dessinateur, probablement le polonais Ziarnko (Le Grain), dont le nom ou le monogramme se lit au bas de quelques unes de ces pages (1), malgré l'habileté relative des graveurs Melchior Tavernier et Michel Faulte, ces compositions compliquées sont et ne pouvaient être que fort médiocres. Certains détails offrent pourtant de l'intérêt, ainsi la célébration de la Pâque dans le tableau (2) qui résume le « Livre de l'Exode » (Tome 1, page 56) et la scène de pendaison à l'arrière-plan de la salle du festin d'Assuérus dans le « Livre d'Esther » (Tome 1, page 539).

Cette bible contient d'autres planches à sujets non plus multiples mais seulement doubles ou uniques : la série des Apôtres de Michel Lasne où généralement le saint est figuré assis devant une table, tandis que, par l'ouverture d'une fenêtre, on aperçoit dans le lointain son futur supplice (3); et la suite des prophètes de Léonard Gaultier (4), véritable œuvre d'art appréciée, dès le XVIIe siècle, de tous les collectionneurs d'estampes (5).

Soit que le goût des images pieuses à épisodes multiples se

(1) Voir FRIZON, *Bible françoise...* t. I (p. 423 et 527).

(2) C'est dans le même décor traditionnel que, dernièrement encore, l'on représentait la Pâque israëlite, sur la scène de l'Opéra, au 2e acte de *La Juive*.

(3) Voir FRIZON, *Bible françoise...*, t. II (p. 685, 779 et 787).

(4) Voir FRIZON, t. II (p. 1, 75, 180, 235, 310, 366, 388, 398, 402, 409, 411, 414, 419, 422, 425, 428, 431, 441).

(5) Voir l'abbé DE MAROLLES, *Livre des peintres et graveurs*, réimpression de 1872.

fût affaibli, chez le public à mesure que disparaissait, dans les théâtres, le système de décors à compartiments, soit que les artistes eussent de plus en plus répugné à user du procédé, le genre est presque complètement abandonné à la fin de la première moitié du XVIIe siècle. On peut constater le changement progressif dans trois publications importantes dont les gravures sont, à des points de vue divers, révélatrices des tendances caractéristiques de l'Illustration religieuse, en France, à cette date.

La première est intitulée *Tableau de la Croix représenté dans les cérémonies de la Sainte Messe, ensemble le Trésor de la dévotion aux Souffrances de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1). C'est plutôt un recueil d'images accompagnées de prières et d'oraisons qu'un véritable livre illustré; mais ce petit in-4° offre trop de particularités intéressantes pour ne pas être signalé. On y trouve tout d'abord, sans parler d'un portrait du garde des sceaux Châteauneuf (2), deux suites distinctes de figures dont l'une occupe le verso et l'autre le recto des pages. Celle du recto, de beaucoup la meilleure, comprend 39 planches signées du nom d'un artiste obscur mais au talent charmant, J. Collin (3). Les illustrations encadrent le texte et s'y mélangent. Une fleur, un insecte, légèrement esquissés, jettent, parmi les mots, des notes d'art et de fantaisie. Il y a là des effets de pointe sèche heureux et un type de décoration rare à cette époque dans les livres français. Les 35 gravures de la suite du verso sont bien loin d'être traitées avec le même soin ; l'absence de toute signature, aussi bien que l'existence de nombreuses répliques dans

(1) Paris, 1653, in-4 (Voir Bibliothèque de l'Institut, D, 42 A). L'ouvrage est anonyme. Le Privilège daté de 1651 est octroyé à l'éditeur MAZOT (rue Saint-Denis).

(2) Le portrait est signé d'un nom illisible.

(3) Les dictionnaires biographiques signalent cet artiste comme ayant travaillé à Reims, Paris, Londres, et pouvant être d'origine flamande.

des publications analogues (1), tendent à faire supposer que ce sont là des copies d'originaux édités à l'étranger.

Dans l'une et l'autre séries, sont représentées les étapes diverses de la Passion, avec cette différence curieuse, que c'est l'interprétation thomiste du XIIIe siècle qui est donnée au recto et l'interprétation franciscaine du XVe siècle au verso. Ainsi l'on voit, à la page 7, le Christ mis en croix à l'aide d'une échelle, tandis que c'est à terre qu'il est crucifié à la page 20.

Les scènes de la Passion ne figurent qu'au second plan des planches de la seconde suite. Le thème principal, ce sont les cérémonies de la messe, symboles de la vie du Sauveur depuis le Jardin des Oliviers, jusqu'au jour de la descente du Saint-Esprit. L'attitude du prêtre et celle des enfants de chœur sont celles qui conviennent à leurs fonctions ; mais l'artiste leur a adjoint un petit ange railleur qui parait ne rien comprendre au drame sacré.

Cette suite du verso n'a guère de valeur artistique ; les autres figures du livre n'en offrent pas davantage. Ce sont un Christ, une Vierge, tous deux souriants (planches sans signature), puis des scènes de l'enfance du Christ, copiées sur des gravures flamandes connues (2) par un inconnu « J. Durand », scènes qui forment encadrement autour du texte des litanies, et enfin deux suites, à disposition analogue, mais dues à des graveurs encore plus inexpérimentés : L'Histoire de David (10 planches) et les tableaux de l'Ancien et du Nouveau Testaments (19 planches).

Rien de plus différent de ces illustrations, à la fois comme style et comme composition, que les 4 planches dessinées et gravées par Chauveau pour l'édition in-4° de *L'Imitation de Jésus-Christ* parue en 1656 (3). L'artiste a représenté « l'Annon-

(1) Et d'un autre format, par exemple dans *La Perpétuelle Croix* publiée en 1679, par un Père de la Compagnie de Jésus. Paris, in-12 (Bibliothèque de l'auteur).

(2) Voir Cabinet des Estampes, œuvres des WIERIX.

(3) Voir E. PICOT, *Bibliographie cornélienne*. Paris, 1876, in-8 (n° 128) et Bibliothèque Victor COUSIN, n° 10189 (Exemplaire du Cardinal de VIGNEROD). En plus des

ciation » et trois épisodes de la vie du Christ, le Discours sur la Montagne, la Pêche au Lac de Tibériade et la Cène. C'est du travail bien fait sans grande originalité, un peu dans le style des tableaux de piété de Le Sueur. Les types d'hommes sont conventionnels; mais la figure de la Vierge est jolie et « pleine de grâce » selon le mot de la salutation angélique, qui semble précisément s'échapper des lèvres de l'Archange incliné devant elle.

La planche de la Cène (1) mérite une attention particulière. On y remarque certains détails inusités, entre autres un chat (2) sous la table, au lieu et place du chien que l'on y voit le plus souvent. Surtout on y relève un essai de recherche de couleur locale fort rare à cette époque. Les disciples sont groupés sur un divan circulaire qui devait, dans la pensée de l'artiste, figurer le lit des banquets antiques. La préoccupation est nouvelle. A la fin du siècle, la question intéressera les milieux artistiques et aussi certaines personnalités religieuses. Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, dans des lettres à Jean-Baptiste de Champaigne (3) datées de 1678, recommandera

4 gravures de CHAUVEAU, l'ouvrage contient un frontispice non signé, et l'édition de 1658 un portrait de CORNEILLE imprimé « chez Pierre MARIETTE, rue Saint-Jacques, à l'Espérance » (*Bibliographie cornélienne*, n° 130). Les figures de CHAUVEAU ont été copiées en contre-partie pour l'édition in-8 de 1665 et 3 sont signées « L.S. » (Louis SPIRINX). (Voir *Addition à la Bibliographie cornélienne*. Paris, 1908, p. 22). Ces mêmes figures avaient déjà été copiées et réduites pour les éditions in-12 de 1656, 1662, 1665, 1670. Au Cabinet des Estampes, ces dernières copies sont classées dans l'œuvre de BOSSE, et semblablement dans le Catalogue de DUPLESSIS. Cette attribution paraît arbitraire. Ces gravures n'ont rien de la touche du Maître; du reste, il est fort peu probable que, quelle que fût la gêne de sa vieillesse, BOSSE eût consenti à s'astreindre à une besogne d'apprenti (Voir Cabinet des Estampes. Œuvre de BOSSE, Ed. 30).

(1) Avec l'agneau sur la table, et sans le calice et les hosties.

(2) Comme dans la Cène de ROSELLI à Rome et de GHIRLANDAJO à Florence.

(3) Voir *L'Art*, année 1891, 2e semestre (p. 113 et suivantes). Lettres publiées par M. A. GAZIER. Voir aussi *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXIV (p. 141), A. FONTAINE, *l'Esthétique janséniste*. Dans cet article, l'idée du divan circulaire dans la représentation de la Cène, est attribuée à J.-B. de CHAMPAIGNE.

l'emploi des lits comme plus conforme à la réalité. En 1656, cet emploi aurait été tenu sans doute pour une innovation hardie, d'où la timidité de la tentative de Chauvean. L'usage des lits n'a pourtant rien de janséniste et Chauveau eut pu se réclamer de quelques précédents, puisque, sans invoquer l'opinion de Poussin, on trouve dans l'œuvre de Bosse et même déjà dans celle de Léonard Gaultier, des gravures (que leur petites dimensions permettent de croire destinées à des livres de piété) où les disciples sont allongés sur des lits disposés normalement autour d'une longue table ovale (1).

Le style des figures de *l'Imitation de Jésus-Christ* se retrouve dans les 22 *Tableaux de la Pénitence* de Godeau (2), avec cette différence que le dessinateur, le même Chauveau, donne plus libre jeu aux fantaisies de son imagination — c'était sa qualité dominante — et que secondement ses inventions sont gravées par des artistes divers, Gabriel Le Brun, Jean Couvay, René Lochon, J. Grignon, Tournier. etc. Ici, d'ailleurs, on rencontre un auteur qui a dû surveiller de près l'illustration de son livre. Le prélat mondain, le spirituel « nain de la princesse Julie » avait trop fréquenté l'Hôtel de Rambouillet pour ne pas être un peu au courant des questions d'art. Il paraît avoir été relativement satisfait de ses interprètes. Dans la préface de la 3e édition, après avoir dit qu'il a pris l'idée de ses « tableaux » dans ceux de Philostrate sur la mythologie et ceux du Père Richeome sur l'Eucharistie, il ajoute :

« Il ne faut pas s'éstonner si les graveurs ont oublié beaucoup « de choses... n'ayant pu, ou n'ayant pas creu devoir mettre dans « leurs planches toutes les particularitez... la plupart des tailles- « douces sont assez belles pour arrester les yeux agréablement,

(1) Voir Cabinet des Estampes, Œuvre de Léonard GAULTIER (Ed. 12). Œuvre de BOSSE, Ed. 30).

(2) Paris, 1654, in-4.

« et j'ay, en les expliquant, gardé une manière assez fleurie, pour « contenter l'esprit aussi bien que la veuë des Lecteurs(1) ».

Les figures des *Tableaux de la Pénitence* n'ont plus rien de l'imagerie pieuse; c'est de l'illustration religieuse largement comprise. Conçues à la façon des tableaux d'histoire, ces images en ont les qualités et aussi les défauts, comme par exemple la bonne planche de René Lochon « Les Ninivites » (6e tableau, page 134), ou la mauvaise estampe de Boulanger « La Mort d'Antiochus » (9e tableau. page 230) qui, à 150 ans de distance, font pressentir l'école de David et ses excès. Dans d'autres, « Nabuchodonosor » (7e tableau, page 162) et « Le Charitable Samaritain » (15e tableau, page 386), une part très grande est faite au paysage, aux arbres, aux animaux; sans être en France tout à fait une nouveauté en matière d'illustration, cette tendance s'affirme précisément aux environs de 1655.

Chauveau était trop un Français de son temps pour surcharger ses compositions de détails ridicules comme on en voit dans certaines suites de gravures sur la vie des Pères du Désert (2) éditées chez Le Clerc à l'époque d'Henri IV. Au besoin, Godeau l'eût mis en garde contre ces « choses extraordinaires... plus propres pour exciter la risée des gens du monde que pour les toucher » (3).

Mais le graveur a peut-être parfois, en forçant ou en atténuant certains traits, trahi le dessinateur; l'attitude de « Théodose aux pieds de Saint-Ambroise » (22e tableau, page 560) ou encore celle de Zachée perché « sur un sycomore » (13e tableau, page 334), prêtent un peu à sourire.

Le meilleur de ces tableaux est le plus simple (5e tableau,

(1) *Tableaux de la Pénitence.* Paris, 1662, 3e édition, in-4 (Préface).

(2) Voir Recueil de gravures diverses, Paris, 1606, in-4 (Bibliothèque de l'Institut. A. 61).

(3) *Tableaux de la Pénitence*, Paris, 1662, 3e édition (préface).

F. Chauveau Inuc. R. Lochon Sculp.

MANASSÈS, DESSIN DE CHAUVEAU, GRAVURE DE R. LOCHON.

GODEAU : *Tableaux de la Pénitence.* — In-4°. Paris, 1654.

(Édition de 1662. Bibliothèque de M. A. Gazier.)

Voir page 249.

page 106) ; et le dessin de Chauveau, gravé par R. Lochon, correspond si bien au texte de Godeau, en dépit de son exagération évidente, qu'il faut citer ce passage :

« Les fameuses nuits du Bassan... n'ont rien de si admirable « que celle de ce tableau. L'enfoncement de ce cachot est mer- « veilleux. La voute est toute noire de la fumée de cette petite « lampe qui brûle en un coin, et qui ne jette qu'une lumière « bleuastre. C'est tout ce qu'on peut faire de découvrir à la « faveur de cette ténébreuse clarté, un homme qui a des chais- « nes au cou, aux pieds et aux mains. Leur pesanteur luy fait « baisser la teste, et on ne laisse pas néanmoins, de remarquer « son visage, qui a quelque chose de fort grand et de très affligé « tout ensemble. Ses cheveux hérissez en couvrent une partie, il « coule de grosses larmes de ses yeux, et l'on voit à leurs regards « languissans, qu'une profonde tristesse a occupé son esprit, et « qu'il sent quelque violente douleur. A costé de luy, le peintre « a mis un sceptre, et un diadème pour nous faire connoistre que « ce prisonnier est un Roy... » (1).

A partir de 1640, l'illustration religieuse se scinde pour ainsi dire en deux genres à caractères bien tranchés. Dans les livres des Jésuites, on semble renoncer aux figures en quelque sorte démonstratives destinées surtout à impressionner les ignorants, pour suivre une méthode mieux adaptée aux goûts des gens du monde. C'est à ces derniers qu'il s'agit de plaire ; pour les mieux toucher, on cherche à charmer leurs yeux et l'on s'adresse de préférence aux artistes dont le style a le plus de grâce et de suavité ; Huret, Stella, Flamen et plus tard Cossin dessinent ou gravent des planches pour *L'Année Chrestienne* du Père Suffren (2), l'*Orpheus Eucharisticus* du Père Chesneau (3)..., etc.

(1) Godeau, *Tableaux de la Pénitence* (p. 107 et 108, « Manassès dans les chaisnes »).
(2) Paris, 1640, in-4.
(3) Paris, 1657, in-8.

Mais, dans cette voie, on risque de tomber dans la banalité maniérée et une fadeur doucereuse ; c'est ce qui est arrivé pour le frontispice de *La Dévotion Aisée* (1) du Père Le Moine. On y voit une figure au sourire insipide qui peut tout aussi bien représenter un Christ adolescent que personnifier la dévotion des Jésuites ; dans ses mains est une balance et sur les plateaux, la croix pèse moins qu'une couronne et un glaive.

Dans les illustrations des livres des Jansénistes, s'affirment, comme c'était à prévoir, des tendances complètement opposées. La différence ne porte point sur des détails tels que l'élévation des bras du Christ ou le nombre des clous qui percent ses pieds, mais sur la conception d'ensemble, l'esprit de l'œuvre, l'inspiration. Mr Gazier, dans un article de la *Revue de l'Art Chrétien* (mars-avril 1910), a fait justice à la légende des prétendus crucifix jansénistes (2) ; il a également publié dans la Revue *L'Art* de 1891 (2e semestre) des lettres de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, qui donnent, pour ainsi dire après coup, la théorie artistique de Port-Royal. L'esthétique des Jansénistes, c'est l'esthétique grave et sévère de Philippe de Champaigne, avec cette restriction qu'ils avaient une certaine méfiance à l'égard des attraits d'une œuvre d'art. On sent que, quand le beau les touchait, ils étaient prêts à s'accuser de pécher, un peu dans le sens qui fera dire plus tard à un disciple de Kant : « J'ai plaisir à faire le bien, cela me tourmente » (3).

On lit dans les notes historiques de l'*Iconographie de Port-*

(1) Paris, 1652, in-8. (Voir Bibliothèque de l'Institut G 605). Le frontispice est signé « Stella in. J. Couvay fe. ».

(2) Les « Christs aux bras étroits », rencontrés dans les livres du XVIIe siècle, semblent dus à des graveurs flamands qui ont pu copier ce type, dans un tableau d'une église de leurs provinces natales. Il est à remarquer que beaucoup des Christs de RUBENS, à commencer par celui du « Coup de lance » sont des Christs soi-disant jansénistes.

(3) Voir Lettres de SCHILLER.

Royal (1) : « Les livres publiés par les Messieurs de Port-Royal « se vendaient bien ; on pouvait donc les imprimer avec luxe et « les orner de frontispices. Il semble même que Ph. de Cham- « paigne soit entré en relations avec Port-Royal, comme dessi- « nateur du frontispice de la *Fréquente Communion d'Arnauld* « (1643). Il a continué... »

Ce frontispice (2) fut gravé par l'un des Poilly dont le burin a bien affadi le style du peintre. Il fallait au crayon de Ph. de Champaigne, comme à la piété de Port-Royal, un autre interprète. Nanteuil a peut-être eu la velléité de le devenir ; dans son œuvre figure une vignette religieuse, une seule, qui fut faite pour le livre d'un Janséniste (3), mais cette vignette reproduit un dessin de Le Sueur et il y avait un peu incompatibilité entre la précision de l'un des artistes et la douceur de l'autre. Si l'on a chance de trouver quelque part un exemple caractéristique de l'illustration religieuse qui pouvait convenir à l'austérité des Solitaires, ne serait-ce point dans ce petit livre de prières que Philippe de Champaigne a placé auprès de sa fille, à l'heure du miracle ? On ne peut pas lire le titre, mais ce volume est très probablement la 5e édition de l'*Office de l'Eglise* (4). Ces Heures, dites de Port-Royal, contiennent sept gravures ; quatre sont signées « Morin scul. » (5) et l'une de ces figures, « L'Adoration des Bergers » est la reproduction réduite d'une autre œuvre de Morin gravée d'après Ph. de Champaigne (6). L'uniformité du style de ces illustrations permet de les attribuer toutes à la col-

(1) A. Gazier, *Port-Royal au XVIIe siècle,* Paris. 1909, in-fol. (p. 9).

(2) Arnauld. *La fréquente Communion,* Paris, 1643.

(3) Voir p. 191.

(4) Paris, 1659, in-12. Un exemplaire de l'édition de 1650 conservé à la Bibliothèque de l'Institut (D. 74) porte la mention manuscrite « Première édition des Heures de Port-Royal ». Ce volume ne contient que la première des gravures des autres éditions (Le frontispice).

(5) Robert Dumesnil, *Le Peintre-Graveur...,* Paris, 1835-71, in-8 (t. II, p. 36.)

(6) *Id.* (t. II, p. 41, n° 18).

laboration des deux artistes. Du reste, aussi bien dans la Vierge ou le Christ du frontispice que dans les apôtres de la planche de « La Pentecôte », on retrouve les physionomies tristes et graves que peignait si bien le peintre de Port-Royal et, si le graveur, en les traduisant sur cuivre n'a peut-être pas ici fait preuve de toute sa maîtrise ordinaire, il a su du moins ne rien atténuer, ni ne rien accuser qui ne fût dans le modèle.

En somme, à en juger par les exemples cités dans ce chapitre comme par beaucoup d'autres du même ordre, — et la question de polémique mise à part — l'histoire de l'illustration religieuse dans la première partie du XVIIe siècle, ne diffère guère de celle de l'art religieux et même de celle de l'art en général à cette époque.

III

L'ILLUSTRATION PROFANE

Si, dans les livres religieux à figures publiés au XVIIe siècle, apparaît parfois l'intention d'édifier ou d'instruire par l'image ceux qui ne savent pas lire, il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit d'ouvrages illustrés purement profanes. Ici, l'on ne s'adressait qu'à une élite ; on ornait un texte de tailles-douces soit pour ajouter au plaisir de la lecture, soit pour mieux représenter quelque scène des temps anciens ou des régions lointaines. A cette double préoccupation, correspondaient deux genres d'illustrations distincts : l'un où l'artiste pouvait n'avoir d'autre souci que celui de plaire ; l'autre où il avait à tenir grand compte des vraisemblances et de la réalité, où il devait, comme il est dit sur le titre même de certains livres, « peindre au naturel ».

Mais le XVIIe siècle est « un temps qui voit les choses sous un angle moral (1) ». Cette tendance caractérise aussi bien les œuvres d'art réalistes que les productions idéalistes, et le fait explique cette assertion d'un auteur de l'époque, que les figures

(1) Voir H. LEMONNIER, *L'Art Français au Temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1913, in-16 (p. 340).

les plus mythologiques offrent « beaucoup d'instruction pour les mœurs et mesme pour la politique » (1).

Les représentations de la fiction. — Ainsi qu'il fallait s'y attendre, alors qu'Aristote régnait encore dans l'Ecole, et au sortir de la Renaissance, les publications illustrées les plus importantes du début du XVIIe siècle sont un poème sur *l'Ethique à Nicomaque* et des Mythologies, la *Bible des Philosophes* et la *Bible des Poëtes* (2).

En 1608, un privilège fut accordé pour l'édition (3) de la *Civitas Veri* (4) de Barthélemy Delbene, patricien de Florence. L'ouvrage parut l'année suivante avec un frontispice gravé par Th. de Leu et 32 figures anonymes (5). Le dessin des planches paraît dû à un artiste italien tant à cause des deux Hermès doubles qui ornent le cadre Renaissance du titre, qu'en raison de quelques détails des autres gravures. Celles-ci ressemblent à certaines pages signées par Jaspar Isac, d'où la possibilité de l'attribution à cet artiste (6). La valeur d'art est faible ; ce qui fait l'intérêt de ces illustrations, c'est l'ingéniosité dépensée pour traduire par des images un système philosophique. A la première planche, la duchesse de Savoie, Marguerite de France, se promène dans le jardin de son château de Rivoli, tandis que planent

(1) De Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*. Paris, 1655, in-fol. (Dédicace à la « Reine de Pologne et de Suède ».)

(2) C'est sous ce titre que parut, à Paris, chez Vérard, en 1493, l'une des premières éditions d'Ovide.

(3) Bien que l'ouvrage porte une double dédicace, à Henri III et à Henri IV, il ne s'agit pas d'une réédition ; l'éditeur, l'évêque Delbène, fils de l'auteur, explique au second de ces rois que les malheurs du temps avaient forcé de surseoir à l'impression préparée en 1585.

(4) Paris, 1609, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, Q. 44.)

(5) Sauf peut-être l'avant-dernière figure, sur laquelle on distingue vaguement la lettre G.

(6) Voir par exemple le frontispice des *Tableaux de platte peinture des deux Philostrates*... Paris, 1615, in-fol. (Bibliothèque de l'Université.)

sur sa tête, sous la forme de sirènes ailées, les douze Heures du jour et les douze Heures de la nuit. Aristote arrive accompagné de l'auteur du livre et propose à la princesse de lui faire les honneurs de « sa cité » (1). On y pénètre par les cinq portes des sens qui sont autant d'arcs de triomphe, avec colonnes corinthiennes pour le sens de la vue, ioniques pour l'odorat, doriques pour le goût, toscanes pour le tact, et composites pour l'ouïe. La planche 8 donne le plan de « la cité ». Au centre se dresse la forteresse des trois sens internes, le sens commun, l'imagination, la mémoire. Tout autour sont disposés les palais des vertus et des vices. Dans l'un d'eux, la statue de « la Justice légitime » domine une pyramide triangulaire dont les faces supportent les représentants du roi, de l'aristocratie et de la démocratie (pl. 22). Au-delà s'élèvent les temples de la Science, de l'Art, et de la Sagesse (pl. 29). Arrivé au seuil de ce dernier asile, Aristote prend congé de la royale visiteuse.

Toute cette symbolique paraît étrange au XVIIe siècle. Mais les gens de ce siècle s'y sont complu plus qu'on ne croit. Vers 1660, Furetière ajoutera à son amusante *Histoire des derniers Troubles arrivez au Royaume de l'Eloquence* (2), une carte des opérations militaires de la guerre entre la « reine Bonsens » et le « prince Galimatias » (3). Et quand, à peu près à la

(1) Voir planches XIV, XXIX, XXX, XXXIII.

(2) Paris. 1658, in-12.

(3) On peut voir un exemplaire de cette carte dans les Collections de la Bibliothèque de l'Université. CHAUVEAU y a représenté l'attaque de la forteresse académique par les différentes figures de mots ou de rhétorique. — On peut également trouver un exemple de ce goût pour les images allégoriques dans quelques frontispices : ainsi, en tête du livre du Père CAUSSIN, *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum Syntagmata* (Paris, 1618, in-4. Bibliothèque de l'Institut, Z, 35), est placée une gravure de Léonard GAULTIER où l'Agneau pascal surmonte la fontaine de science qui alimente le Nil et le tout représente la Providence divine ; *Le Tableau des riches inventions*, de BÉROALDE (Paris, 1600, in-4) est précédé d'une planche d'une composition si hermétique que l'auteur l'a fait suivre de 20 pages d'explications où il s'agit de Psyché, du Chaos, du Lion d'amour, de la fontaine de Jouvence..., etc.

même date, l'abbé de Marolles, publiera le *Temple des Muses* (1), il avertira le lecteur que le frontispice représente l'un des cinq portiques de ce temple qui sont d'ordre dorique pour « celuy de l'amour », d'ordre toscan pour le désir, ionique pour l'espérance, corinthien pour la joie, et composite pour la gloire ; qu'on y voit six vases parce que six est le chiffre de « la plus noble des passions » (2), etc.

Marolles dira aussi, toujours dans le même livre, que ce qui fait l'intérêt des tableaux mythologiques, c'est que les « secrets de la physique... sont cachez sous le sens des fables antiques » (3). Ceci est peut-être plus vrai pour la fin du siècle que pour le début. De 1600 à 1660, on ne se préoccupe pas tant des lois de la nature ; on aime l'allégorie pour elle-même, et les histoires des Dieux pour leurs amusantes péripéties.

L'une des mythologies illustrées les plus répandues alors en France est la traduction par Antoine du Verdier de Vauprivas du livre italien de Cartari, le *Imagini degli Dei degli Antichi*, paru à Venise en 1556 (4) avec de nombreuses figures. Les éditions françaises, faites à Lyon en 1581, 1610 et 1623, sont ornées de bois, copies directes ou en contre-partie des gravures en taille-douce de l'édition vénitienne de 1571 (5). On n'a fait qu'y ajouter en 1610 un frontispice de Léonard Gaultier (6). Ces images ne manquent pas de charme ; mais ces illustrations n'appartiennent ni à la France, ni au XVIIe siècle.

La Mythologie de Monlyard « traduite du latin de Noël le Comte » publiée à Rouen en 1611, ne contient qu'un frontispice de Michel Lasne, copie de celui de Thomas de Leu pour l'édi-

(1) *Temple des Muses*. Paris, 1655, in-fol.
(2) *Id.* (Explication du frontispice).
(3) *Temple des Muses* (Explication du frontispice).
(4) Voir BRUNET (I, 1599).
(5) Voir Cabinet des Estampes, Sb. 20 et Sb. 21.
(6) Voir VINGTRINIER, *Histoire de l'Imprimerie à Lyon*. Lyon, 1894, in-8 (p. 334-335).

tion de Lyon (1600); la gravure offre ce détail amusant de montrer Jupiter en costume d'empereur romain, la tête ceinte d'une couronne de fleurs de lys (1). L'ouvrage fut revu par Baudoin en 1627 et édité à Paris sous la forme d'un in-folio, orné de onze planches dont deux sont signées Lasne, et une Ch. David (2). La meilleure est celle qui précède la dédicace, le portrait du fils du duc de Lesdiguières. Les autres (chiffrées de 1 à 10) sont de fort médiocres représentations des divers dieux ou héros du paganisme, mais elles méritent d'être signalées, parce qu'on y trouve la reproduction de statues, de médailles et de bas-reliefs antiques.

En 1617 parut à Paris une édition française illustrée des *Métamorphoses d'Ovide*. Les planches, dues à Jaspar Isac (3), resservirent pour la traduction de Ryer en 1655 (4), ce qui explique le fait de rencontrer à cette dernière date et cette signature et un genre d'illustration suranné. Lors du premier tirage, la mode était — on l'a vu pour les livres religieux (5) — de composer des figures à sujets multiples où l'on vit, sur la même page, le héros,

« Enfant au premier plan et barbon au dernier »,

ou vice-versa.

En rapprochant ces gravures de celles d'autres éditions d'Ovide connues, on peut pour ainsi dire surprendre le secret de leur conception. L'artiste a eu sous les yeux les figures gravées par Virgile Solis à Francfort en 1553 (6) et celles de Tempesta,

(1) Voir Bibliothèque de l'Université (in-8, Rr. 24), et Cabinet des Estampes (Œuvre de Thomas de Leu).

(2) Voir Bibliothèque de l'Institut, in-fol. Q, 63, E 3.

(3) Paris, 1617, in-8, fig. de Jaspar Isac (Voir Brunet, *Ovide*).

(4) Paris, 1655, in-4, frontispice, portrait et 15 figures (Voir Bibliothèque de l'Université. Ra. 148).

(5) Voir chapitre précédent (p. 243).

(6) Cabinet des Estampes, Sb. 2.

éditées par de Jode en 1606 (1), et il s'est contenté de combiner des détails divers empruntés aux unes et aux autres.

Les mêmes sources d'inspiration se retrouvent d'ailleurs dans quelques-unes des planches de l'édition in-folio faite en 1619 (2) avec un nombre et un luxe d'illustrations beaucoup plus grand : 38 gravures d'Isaac Briot, 32 de Joannes Matheus, 9 de Michel Faulte, 10 de Firens, 46 dues à un anonyme (que Robert Dumesnil croit pouvoir identifier avec Crispin de Passe) (3), plus un portrait d'Ovide buriné par Jaspar Isac. Les compositions sont plus simples que dans l'édition in-4. Il n'y a guère que deux épisodes par tableau : l'acte et sa sanction, juste ce qu'il faut pour qu'on retrouve ici une autre préoccupation que celle de l'effet artistique, telle par exemple l'histoire de Phaéton ou la métamorphose de Philémon et Baucis. La seule des illustrations du livre qui ait une véritable valeur est le frontispice dessiné par Rabel (4) : Le bûcher de Memnon, celui des filles d'Orion, de part et d'autre du portique, et surtout la Pandore placée au fronton ne manquent ni d'originalité ni de finesse.

Une tentative de publication à figures plus importante et conçue dans un tout autre esprit, avait déjà été faite. En 1609, la veuve du libraire L'Angelier obtint un privilège pour une édition avec tailles-douces de la traduction de Blaise de Vigenère des *Tableaux de platte peinture des deux Philostrates* (5).

(1) *Id.* Sb. 3

(2) *Les métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise.* Paris, 1619, in-fol., 138 figures (Voir Bibliothèque de l'Université. Ra. 41). Le Deucalion, le Ganymède et quelques autres planches sont des copies de celles de TEMPESTA ; L'Age d'Argent, le Lycaon changé en loup, sont des agrandissements des bois de SOLIS, bois inspirés eux-mêmes par les bois du PETIT-BERNARD.

(3) Voir Robert DUMESNIL, t. X, p. 220.

(4) Et gravé par P. FIRENS.

(5) Paris, 1614, in-fol. Voir le frontispice, Collection de gravures de la Bibliothèque de l'Université ou l'édition de 1615, Bibliothèque Nationale (Z 559) et Bibliothèque de l'Université (Rra) ; l'édition de 1617, Cabinet des Estampes (Sb. 16) ; l'édition de 1629, Bibliothèque de l'Institut (Q. 122, A.).

L'ouvrage ne parut qu'en 1614. Du moins on ne trouve pas d'éditions antérieures, et, d'après le libraire J. de La Caille, « la bonne édition » est celle de 1614. Il y en eut d'autres en 1615, 1617, 1629 et 1637, ce qui prouve le succès du livre. L'illustration consistait en un frontispice et 66 (ou 67, suivant les éditions) gravures à pleine page demandées aux plus habiles graveurs du temps, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Jaspar Isac. et certains Flamands mentionnés, mais non dénommés, dans le privilège (1).

La plupart de ces planches portent la rubrique « Anthoine Caron, inventor ». Le mérite de la composition revient donc à l'un des derniers peintres célèbres de la fin du XVIe siècle. Les a-t-il dessinées lui-même? C'est peu probable, car il est mort en 1599; on a dû copier une suite de peintures ou de cartons faits en vue d'une décoration de galerie. En tout cas, ce sont de véritables tableaux mythologiques, à sujets simples et clairs. Le dessin est facile et élégant, sans grande recherche d'originalité : c'est le style de l'École de Fontainebleau; la nouveauté consiste à le rencontrer fixé en toute son ampleur, dans des images de livres (2). De plus, la technique de la gravure est bien celle du XVIIe siècle par sa tendance à la netteté et à la précision.

Ces illustrations sont de valeurs inégales; « Le Bosphore » de Jaspar Isac est franchement mauvais, (page 99, exemplaire de 1615). Au contraire, les planches des « Heures » (page 552), de « Narcisse » (page 191), « des Marécages » (page 67), et « des Tyrrhéniens » (page 162) (3), ont du charme, de l'expres-

(1) Voir p. 118.

(2) La Galerie d'Ulysse ne fut gravée que plus tard par VAN THULDEN et parut en un recueil in-4 oblong en 1640.

(3) Dans cette planche « des Tyrrhéniens » comme dans celles de Narcisse (p. 191), des « Présents Rustiques (p. 265) et des « Andriens » (p. 205), on retrouve des pampres; il semble qu'en les dessinant ou en les gravant, les artistes aient pensé au mot bien connu du TITIEN sur « la grappe de raisins ».

sion, de la vie, du mouvement. Les pages de Th. de Leu sont claires et sereines. Celles de L. Gaultier laissent voir une certaine préoccupation de réalisme jusque dans la fiction, et la planche où cet artiste a représenté Esope songeur au milieu d'animaux pensifs (page 18), serait encore aujourd'hui un joli frontispice à placer en tête d'une édition de La Fontaine.

Il faut, tant au point de vue de l'importance de l'illustration que des sujets des figures, rapprocher des *Tableaux de Philostrate*, les *Tableaux du Temple des Muses* publiés en 1655 (1). Ce sont des livres du même ordre. Le second ne semble pas avoir eu le même succès que le premier. Pourtant les gravures en sont encore plus soignées.

Un amateur d'art, l'avocat Favereau, avait réuni une collection de peintures et de dessins mythologiques, la plupart de la main du peintre flamand Diepenbeck, et il avait fait venir à Paris le graveur C. Bloemaert pour les traduire sur cuivre. Sa mort interrompit l'entreprise. L'Abbé de Marolles la reprit, commenta les « Tableaux » et en fit un livre (2). Il semble qu'il ait eu d'abord l'intention d'en donner deux éditions différentes (3). On voit à la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs le titre de l'ouvrage inscrit sur un frontispice signé « S. Vouet in. K. Audran sculp. » Ce frontispice n'est pas celui de l'édition originale (4) et ne peut guère lui être postérieur. De plus, certains exemplaires du livre, comme celui du Cabinet des Estampes, contiennent 23 planches doubles sur 60. Ces doubles sont des répliques, souvent très différentes, d'un même sujet. Tantôt c'est le dessinateur qui diffère, tantôt c'est le graveur. Brebiette rivalise avec Diepenbeck, et Lasne avec Bloemaert.

(1) Paris, in-fol. (Cabinet des Estampes, Sb 17).

(2) Voir *Abecedario* (t. I, p. 137).

(3) Voir la note au crayon sur les feuilles de garde de l'exemplaire du Cabinet des Estampes).

(4) Qui n'est pas signé.

ÉSOPE ET LES ANIMAUX, composition d'ANTOINE CARON, gravure de L. GAULTIER.

Tableaux de Philostrate. — In-folio, Paris, 1614.

(Bibliothèque de M. Fenaille.)

Voir page 260.

PROMÉTHÉE ENCHAINÉ

DESSIN DE J. WARIN, GRAVURE DE C. BLOEMAERT

De Marolles : *Tableaux du Temple des Muses.* — In-folio. Paris, 1655.

(Cabinet des Estampes. Sb. 17.)

Voir page 261.

Toutes ces illustrations comptent parmi les meilleures de l'époque. Dans la page consacrée à la légende d'Héro et de Léandre, il y a un heureux effet de lumière, la nuit, sur les flots (1). Mais, s'il est dans ce livre une figure originale puissante et presque brutale dans son réalisme saisissant, c'est, le Prométhée enchaîné qu'a dessiné Jean Warin. Soit en accentuant le contraste entre les dimensions de l'oiseau et celles du Titan, soit en opposant la force et la douleur, l'artiste a su donner à la planche le relief d'une médaille.

Les *Tableaux de Philostrate* et ceux du *Temple des Muses* sont comme deux monuments à la gloire du Paganisme. Sans atteindre à ces proportions, la Mythologie est partout dans les figures de livres du XVIIe siècle, partout du moins où elle peut se glisser. Le courage et la sagesse ne sont jamais personnifiés que sous les traits de Mars et de Minerve. Bien avant qu'on songe à déifier le roi Soleil en Apollon, c'est en « Hercule Chrétien » qu'apparaît le chétif Louis XIII, dans une gravure de Bosse (2); c'est sous l'apparence d'une Minerve alourdie qu'Anne d'Autriche se joint à Mazarin pour apprendre la morale au petit Louis XIV, en tête de la *Doctrine des Mœurs* de Gomberville (3). La note comique même ne manque pas. A la date de 1619, on trouve dans une traduction française de l'*Odyssée* (4) des planches de Léonard Gaultier et de Matheus, où figurent des carosses et des châteaux-forts, où Vénus est représentée son cœur sur la main, où Nestor et Alcinoüs sont vêtus à la mode du XVIe siècle, etc., gravures plus plaisantes dans leur sérieux que celles qui ornent une *Odyssée... en vers burlesques* (5) parue en 1650. Il y a aussi

(1) Trente-septième planche, en comptant le frontispice et le portrait de FAVEREAU.

(2) Cabinet des Estampes. Œuvres de BOSSE.

(3) Paris, 1641, in-fol. (Bibliothèque de l'Université).

(4) Paris, 1619, in-8 (Bibliothèque de l'Institut Q. 15 A*).

(5) Paris, 1650, in-4 (Bibliothèque de l'Université, Rra 277).

des illustrations dans le *Virgile travesti*(1) de Scarron, et ici Chauveau semble s'être autant amusé que l'auteur. S'il manque peut-être de pittoresque, il a de la verve et des trouvailles divertissantes, comme celle de montrer, dans la fuite d'Enée, Anchise dans une hotte, la lanterne à la main (2) et des lunettes sur le nez, tandis que le petit Jule ne songe qu'à emporter un rat familier avec un moulin à vent, et qu'un serviteur se coiffe d'une marmite et s'arme d'une broche.

Mais, pour les images d'un livre mythologique comme pour celles d'un livre religieux, l'artiste ne pouvait s'éloigner beaucoup des types définis, des formes consacrées ; il n'avait possibilité d'innover que dans les accessoires. L'illustration des romans lui permettait mieux de s'abandonner à son imagination, d'autant plus qu'au XVIIe siècle, à part de rares exceptions, les écrivains étaient plus prodigues des peintures vagues et des conversations philosophiques que de descriptions minutieuses des êtres et des choses.

Un vieux roman grec fut très lu entre 1600 et 1660 : c'est celui qu'à Port-Royal Racine devait apprendre par cœur, *Les Adventures Amoureuses de Theagenes et Cariclée*(3). Il y en eut, en 1613, une édition illustrée. Les figures, au nombre de 120, étaient dues au graveur Pierre Vallée, « brodeur ordinaire du Roy ». M. Duplessis dans son *Histoire de la Gravure en France*(4) vante ces planches et les dit faites d'après des compositions de Du Breuil. On ne remarque cependant aucune

(1) Paris, 1648-1652, in-4 (Voir Bibliothèque Sainte-Geneviève, Y 225.2). La même année, 1648, parut une traduction de l'*Enéide* en vers français avec des illustrations de A. Bosse (Voir Duplessis, catalogue).

(2) Le détail de la lanterne avait déjà figuré dans une gravure de Léonard Gaultier (Voir « Virgilii... Libri Æneidos, Lyon, 1612, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut Q 17). Mais c'était l'enfant qui éclairait la scène du départ d'Énée.

(3) Paris, 1613, in 8 (Voir Robert Dumesnil, tome VI, p. 104).

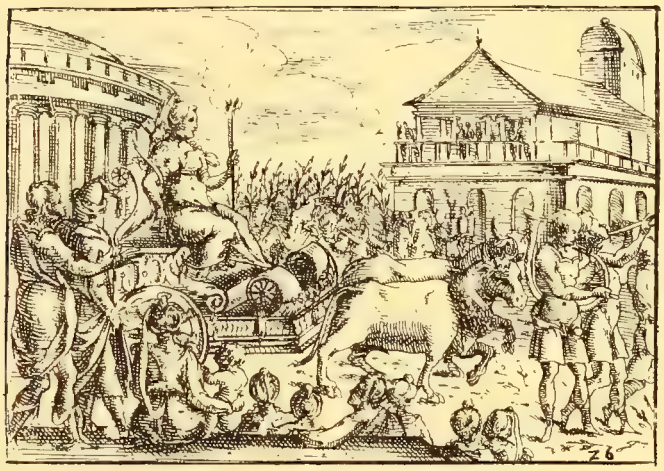
(4) Paris, 1861, in-8 (p. 74).

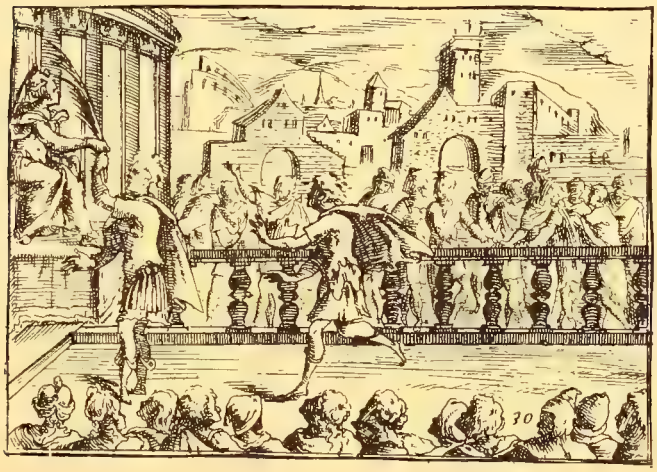
FRONTISPICE DESSINÉ PAR P. VALLET, GRAVÉ PAR G. TAVERNIER (?)

Adventures amoureuses de Théagènes et Cariclée. — In-8, Paris, 1613.

(Bibliothèque de M. Fenaille.)

Voir page 262.





COMPOSITIONS DE P. VALLET.

Adventures amoureuses de Théagènes et Cariclée. Planches 19, 26 et 30. — In-8, Paris, 1613.

(Bibliothèque de M. Fenaille.)

Voir pages 262 et 325.

ressemblance entre ces illustrations et les peintures ou dessins de Du Breuil conservés au Louvre ou à Fontainebleau. Ce sont de petites eaux-fortes, assez médiocres, dont le principal intérêt est d'être un des premiers spécimens de ce genre de gravure dans les livres français (1). Dix ans plus tard (1623), Monlyard donna une « traduction nouvelle » du roman d'Héliodore (2) avec 32 figures de Michel Lasne, Crispin de Passe, Rabel, Briot, Matheus. Ces tailles-douces représentent, dit le privilège (3), « les choses les plus remarquables et notables de ladite histoire dont les desseins n'ont encore ésté veus ». Il s'agissait donc de compositions originales. L'œuvre n'a rien de particulièrement artistique, malgré le talent du dessinateur, Rabel, qui a signé l'une des planches.

Les illustrations de l'*Endimion*, de Gombauld marquent un progrès (4). Les artistes ont bien su rendre l'effroi des habitants d'Héraclée à la vue d'une éclipse de lune (2e planche), montrer la barque de Caron accostée aux « sombres bords de l'Archéron » (page 332), ou encore peindre des pastorales dignes d'inspirer Racan (page 157). La plupart des planches de ce roman sont dessinées par Crispin de Passe et gravées par Léonard Gaultier. La collaboration est heureuse ; leurs talents précis et soigneux du détail étaient faits pour s'allier, et le burin du

(1) Ce livre est fort rare et ne se trouve dans aucune des Bibliothèques publiques de Paris, ni même dans celle du Baron James DE ROTHSCHILD. Le Président de la Société pour l'étude de la Gravure Française, M. M. FENAILLE, en possède un exemplaire et c'est grâce à son obligeance que nous avons pu l'étudier. Il faut signaler d'autre part que l'ouvrage a passé à la vente DESTAILLEUR en 1891 et à la vente PORTALIS en 1912.

(2) *Les Amours de Théagène et Chariclée*, Paris, 1623, in-8. (Voir la seconde édition Paris, 1626, à la Bibliothèque Nationale, Y² 6048).

(3) La durée de ce privilège était de 10 ans, chose normale, mais ce qui l'est moins, c'est le chiffre de l'amende qu'encouraient les contrefacteurs : 4 000 livres, et la répartition au profit du seul « exposant ».

(4) GOMBAULD, *Endimion*, Paris, 1624, in-8, 17 figures. (Voir un exemplaire de l'édition de 1626, Bibliothèque de l'Arsenal, 13.190).

Français savait corriger ce que la touche du Flamand avait parfois d'un peu prosaïque.

Ce défaut — ou cette qualité — de Crispin de Passe n'avait pas dû échapper à l'observateur pénétrant qu'était Charles Sorel et c'est pourquoi sans doute il avait demandé à cet illustrateur les trois gravures de son roman du *Berger extravagant* (1). Mais si l'image de la *Belle Charite*, copiée à la lettre sur la description de son soupirant, est amusante avec les petits cœurs pendus à ses cheveux, un amour sur son front, des soleils dans ses yeux et des lys sur ses joues, le caricaturiste Grandville, en traitant le même sujet à deux cents ans de distance, a su montrer ce que pouvait y ajouter l'esprit et l'imagination (2).

La traduction de l'*Arcadie* de Sidney (3), publiée en 1624 contient une jolie scène de chevalerie (t. II, liv. 3) par Crispin de Passe et une gravure de Léonard Gaultier, curieuse en ce sens qu'on y voit des arceaux gothiques. Le cas est si rare dans un livre français de ce temps qu'on peut supposer que le dessin est de provenance anglaise.

De cette même année 1624, date l'édition française illustrée d'un autre roman anglais, l'*Argenis* de Barclay. On sait que Richelieu se faisait lire ce livre pendant ses nuits d'insomnie ; il a dû parfois se distraire à en regarder les images. L'œuvre était digne de son attention. On y trouve quelques jolis tableaux de la vie de Cour mêlés à des scènes guerrières. Il y a quatorze planches signées par Léonard Gaultier ; c'est peut-être l'un de ses derniers travaux et jamais il n'a déployé plus de science et de délicatesse. Les autres gravures portent le monogramme de Mellan qui les a exécutées à la veille de son départ pour Rome.

(1) Paris, 1628, 3 vol. in-8 (édition de 1633, Bibliothèque de l'Arsenal).
(2) Voir Cabinet des Estampes. Œuvre de GRANDVILLE.
(3) Paris, 1624, in-8, 3 vol., 8 fig. (Bibliothèque Nationale Y. 1238).
(4) Paris, 1624, in-8, 26 fig. (Bibliothèque Nationale Y^2 6169).

On y sent le faire d'une main moins experte. D'après Mariette (1), les dessins auraient été demandés à Frédéric Brentel, l'artiste lorrain qui a enluminé le beau manuscrit des *Heures du marquis de Bade* (2). Mariette avait vu l'un de ces dessins, celui de la Cérémonie des Sacrifices humains (pl. VII du 2e livre) ; il le jugeait « très spirituel » et trouvait par comparaison que Mellan avait su bien mal le traduire. Tous ces noms indiquent une publication particulièrement soignée. Il est très possible que Peiresc, en souvenir de l'amitié qui l'avait uni à Barclay, ait surveillé l'édition de 1624, comme il s'était occupé, deux ou trois ans auparavant, de l'édition sans figures (3). Toutes deux parurent du reste chez son libraire ordinaire, Buon.

Les illustrations de l'*Astrée* (4) relèvent d'une autre école, de celle de Fontainebleau. C'est un style qui disparaît. Le dessinateur Daniel Rabel est l'un de ses derniers représentants. Malgré tout sont son talent et celui de ses graveurs, Michel Lasne et Charles David, il n'était peut-être pas l'artiste le mieux désigné pour tracer des images qui correspondissent aux sentiments des lecteurs de d'Urfé aux environs de 1630. Ceux-ci avaient d'autres goûts, d'autres rêves que ceux de la génération de Rabel. Cependant il y a de la grâce et du charme dans les petits tableaux de genre où l'héroïne et ses amies se promènent dans de beaux parcs et tiennent cercle de société au fond des bois (1re partie, liv. 3, liv. 7 ; 2e partie, liv. 1, liv. 3, liv. 7, liv. 9 ; 3e partie, liv. 9 ; 5e partie, liv. 6 et 7). Les pages les plus intéressantes sont celles où l'on relève quelques détails insolites, archaïsmes, anachronismes, allusions aux événements du jour.

(1) Voir *Abecedario*, III, p. 270.

(2) Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, nos 10567 et 10568.

(3) Voir ci-dessus p. 46.

(4) Paris, 1633, in-8, 5 vol. (Bibliothèque Nationale). Les premières éditions n'étaient ornées que de frontispices de FIRENS 1610, de MATHEUS 1616, de GAULTIER 1619, et des portraits de l'auteur et de l'héroïne.

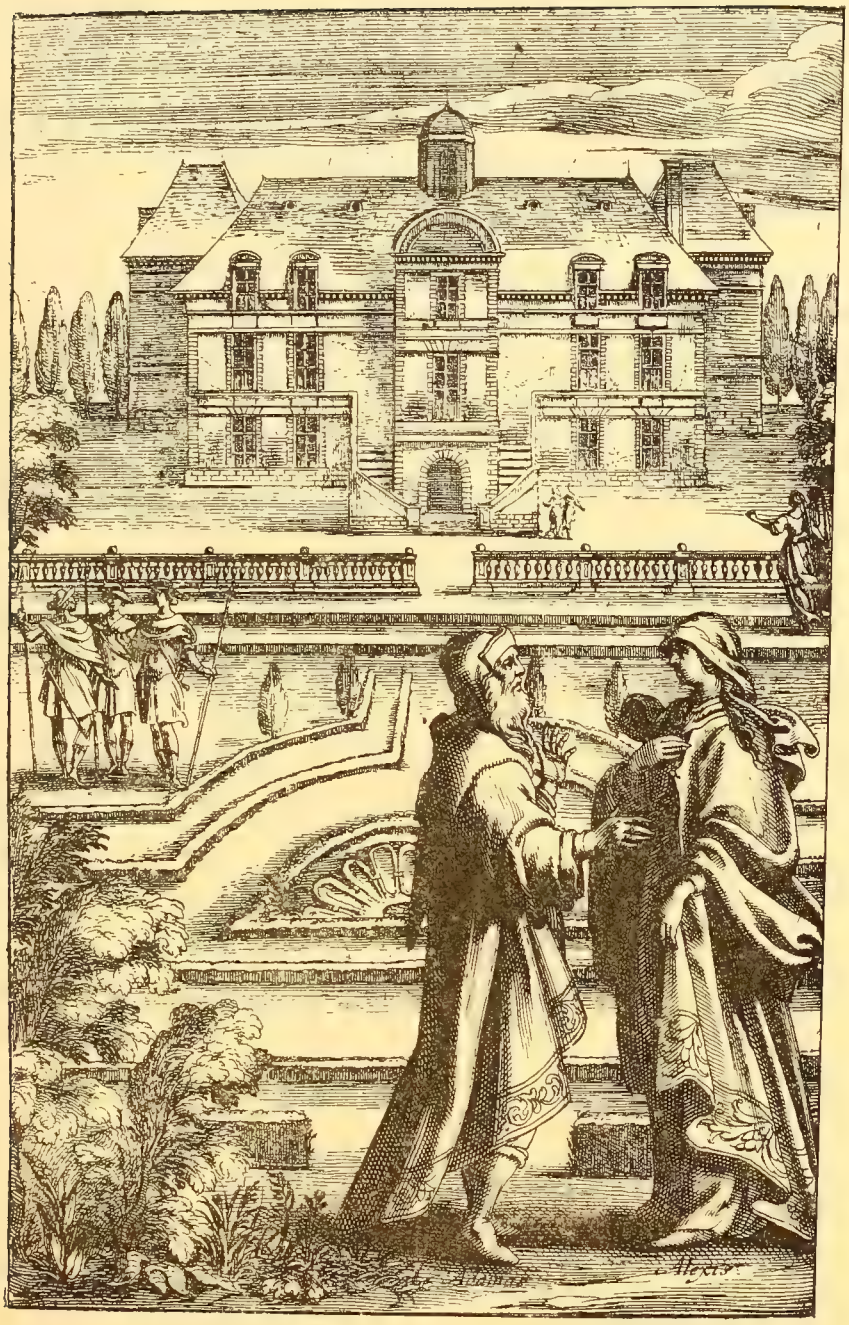
On est étonné de voir dans l'*Astrée* les noms des personnages inscrits auprès d'eux, sur l'image même, ainsi qu'on le faisait au temps des incunables dans les livres d'heures de Simon Vostre. On est surpris de constater qu'un artiste comme Rabel donna parfois dans la mode absurde des tableaux à doubles sujets. On l'est moins de remarquer qu'il coiffe ses bergères comme la reine de France et leur met au cou le collier de perles des princesses du temps. Il paraît tout naturel que les meilleures gravures du livre soient celles où, autour d'alcôves de style Louis XIII, parade le monde des ruelles (2e partie, liv. 11 et 12; 5e partie, liv. 10). Rabel était le dessinateur officiel des ballets du roi, et de plus un admirable peintre de fleurs. Il a dû reproduire de préférence ce qu'il avait sous les yeux. Aussi est-on autorisé à se demander si tout est fiction dans le décor architectural de quelques-unes des figures de l'*Astrée* et si les châteaux ou palais qu'on y voit esquissés ne sont pas le Luxembourg en construction (5e partie, liv. 6), le vieux Louvre de Charles V (3e partie, liv. 2) et ce premier château de Versailles dont l'existence est encore un peu mystérieuse (1) (5e partie, liv. 2)?

En ce qui concerne le paysage, l'auteur a décrit le Forez et les bords du Lignon, fidèle à son programme :

« Nous devons cela au lieu de nostre naissance et de nostre demeure, de le rendre le plus honoré et renommé qu'il nous est possible (2) »; l'illustrateur qui était d'une autre région de la France, semble ne pas avoir tenu compte du texte de d'Urfé et n'avoir dessiné que des bois, des prairies, des horizons de convention. La note réaliste reparaît dans un détail infime, mais d'une coïncidenee curieuse : dans la figure placée en tête du livre 4 de

(1) Voir L. Batiffol, *Le château de Versailles sous Louis XIII* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1913).

(2) Voir l'édition de *L'Astrée*, Paris. 1647 (Bibliothèque Sainte-Geneviève). Liv. I. « L'autheur à la bergère Astrée ».



CHATEAU ET PARC LOUIS XIII

DESSIN DE D. RABEL, GRAVURE DE M. LASNE (?)

D'URFÉ : *L'Astrée* (5e partie, liv. II). In-8°. Paris, 1633.

(Édition de 1647. Bibliothèque Sainte-Geneviève. Y. 3337, réserve.)

Voir page 266.

la 1re partie, on distingue un instrument de portage qui n'est autre que le « filanzane » encore en usage à Madagascar ; or, précisément à l'époque de ces illustrations. la question d'un établissement français dans la grande île était à l'ordre du jour (1).

A partir de 1630, l'eau-forte remplaça le plus souvent la gravure au burin dans les illustrations de livres. Le procédé convenait au genre, surtout lorsqu'il s'agissait de romans ; le libre jeu de la pointe communique aux figures une vie, un brio, une fraîcheur d'impression qui manquent aux planches des ouvrages du commencement du siècle. Bosse a bien su montrer tout le parti qu'on pouvait en tirer dans les jolies compositions qu'il a dessinées et gravées pour les cinq tomes de l'édition de 1637 du *Polexandre* de Gomberville. Comme dans le roman, la réalité perce sous la fiction. Les lecteurs et surtout les lectrices ont pu s'y reconnaître. C'est le monde des turbulentes amies d'Anne d'Autriche et ce sera demain celui de la Fronde. Ne ressemble-t-elle pas à Mme de Chevreuse cette séduisante amazone qui, debout sur son char, donne ses ordres à un élégant cavalier Louis XIII (frontispice du t. II)? Et ne s'appelle-t-il point Anguien, Montausier ou La Rochefoucauld? N'est-il pas prêt à faire la guerre aux dieux « pour plaire à de beaux yeux », cet officier à genoux devant une femme, sous des ombrages pareils à ceux de Chantilly ou de Rambouillet (frontispice du t. III)?

Il y a à la fois plus de fiction et moins de fantaisie dans les illustrations de l'*Ariane* de Desmarets en 1639. Le graveur est toujours Bosse, mais le dessinateur est Cl. Vignon. Cet artiste, dans ses compositions ne semble évoquer que les caprices de son imagination ou ses souvenirs d'Espagne. De là, sans doute le carac-

(1) Voir A. Malotet, *Étienne de Flacourt ou les origines de la Colonisation française à Madagascar*, Paris, 1898, in-8 (p. 35, 36 et 39. Voyage de Beaulieu, 1620. Voyage de Cauche, 1638. Intérêt qu'attache Richelieu à la prise de possession de la grande Ile).

(2) Paris, 1637, in-8 (Bibliothèque de l'Arsenal. 16.143 *ter*).

(3) Paris, 1639, in-4 (Bibliothèque Sainte-Geneviève Y 586. 2 rés.).

tère oriental — on pourrait dire algérien — de la scène du frontispice : un cheval, des cavaliers, des femmes et un homme à turban et à grand manteau devant une porte fleurie, sous un soleil ardent. Les seize autres planches offrent comme un résumé de toutes les situations où peuvent se rencontrer les héros des romans du temps. On y voit un enlèvement dans une ville en flammes (4e livre) une attaque à l'orée d'un bois par des bandits masqués (7e livre), des scènes de combats (13e et 14e livres) et des processions triomphales (16e livre). Quelques détails sont curieux ou traités avec originalité, on pourrait dire avec une pointe de romantisme, ainsi un pseudo-cambriolage dans un appartement où l'on « creut que c'estoit quelque voleur qui... vouloit tuer » (6e livre), une évasion à l'aide d'un parachute rudimentaire (5e livre), une scène de nuit au seuil d'un palais de la campagne romaine (1er livre) et une autre en mer dans une barque éclairée par des torches enfumées (10e livre).

Après le luxe et l'art déployés dans les illustrations du *Polexandre* et de *L'Ariane*, on s'attend à trouver mieux encore dans le roman qui fut le grand succès du siècle après *L'Astrée*, *Le Grand Cyrus* (1). Mais si Chauveau, qui donna les dessins des 41 planches de cet ouvrage, a essayé de rivaliser avec ses devanciers, les graveurs Regnesson et surtout Boulanger n'en laissent rien deviner. Les figures sont banales et ternes, et même la plus soignée, le portrait de Mme de Longueville placé en tête du premier des 10 volumes, laisse bien peu deviner le charme radieux du modèle.

Les éditeurs ne firent guère plus de frais pour la *Clélie* (2), sauf en ce qui concerne le portrait de Mlle de Longueville (le livre lui est dédié), portrait gravé par Nanteuil d'après une peinture de Beaubrun. Que Fouquet fût indirectement le

(1) Paris, 1653, 3e édition, in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Y9 3404).
(2) Paris, 1654-60, in-8. (Bibliothèque de l'Arsenal, 13348 *bis*).

commanditaire de ce roman, que la société décrite fut celle de Vaux et de Saint-Mandé (1), on ne s'en aperçoit ni par la qualité des gravures, ni par des allusions directes dans les lieux figurés ou dans les traits des personnages représentés ; tout y est de pure convention. Une de ces planches (2) pourtant est restée célèbre, « La Carte du pays de Tendre » (liv. I, page 399), mais c'est pour d'autres raisons que le mérite artistique et il faut regretter que la besogne de la tracer n'ait point incombé à Della Bella ou à Nicolas Cochin (3). Quels jolis détails ils y auraient ajoutés !

Pour les romans de moindre importance, comme par exemple *L'Almérinde* (4) de Malleville ou *La Prétieuse* (5) de l'Abbé de Pure, on se contentait de « faire peindre au devant du livre, si le libraire voulait en faire la dépense », soit l'héroïne, soit une des scènes du texte. C'est Furetière qui le raconte dans son *Roman Bourgeois* (6). Il jugeait la chose « aussi néces- « saire que tant de figures, tant de combats, de temples et de « navires, qui ne servent de rien qu'à faire acheter plus cher les livres », et cependant il ne voulait point « blasmer les « images », car on dirait, précisait-il, que je voudrais reprendre

(1) Voir la thèse de U. V. Chatelain, *Le Surintendant Nicolas Fouquet, protecteur des Lettres, des Arts et des Sciences*, Paris, 1906, in-8 (chap. IV). Voir aussi *Archives de l'Art français*, 1862 (p. 2 et 22).

(2) Les graveurs sont Boulanger, Chauveau, R. Lochon. Le frontispice de la 2e partie porte la signature « Matheus fe. » et n'est par conséquent qu'un dernier état d'une planche des environs de 1620.

(3) Voir les cartes des Campagnes de Flandre et d'Allemagne dessinées et gravées par ces artistes sur les plans de l'ingénieur Beaulieu, cartes dont les cuivres existent encore à la Chalcographie du Louvre.

(4) Paris, 1646, in-8. (Bibliothèque de M. G. Reynier). Le frontispice, gravé par Van Lochom représente l'héroïne écrivant dans une chambre décorée de tapisseries.

(5) Paris, 1656, in-8 (Bibliothèque de l'Arsenal 15321, B. L.) frontispice anonyme : trois personnes causant auprès d'une alcôve.

(6) Paris, 1666, in-8. Ce livre parut avec une gravure anonyme, joli tableau de genre (Voir Bibliothèque du Baron James de Rothschild) qui pourrait être intitulé « les visites bourgeoises ».

« les plus beaux endroits de nos ouvrages modernes (1). »

Cette dernière phrase, sous la plume d'un ami de Molière et de Boileau, pourrait bien viser les publications, relativement récentes alors, des deux grands poèmes épiques du temps : *L'Alaric* (2) de Scudéry et *La Pucelle* (3) de Chapelain.

Les deux livres parurent à deux ans de distance, l'un en 1654 et l'autre en 1656. Tous deux étaient « superbement » illustrés et par les meilleurs maîtres. Chacun contenait en outre deux portraits de Nanteuil, celui de l'auteur et celui de la personne à qui le poème était dédié, comme si l'on eût voulu pousser jusque dans ce détail la similitude, sinon la rivalité des deux publications.

Les illustrations de *L'Alaric* comptent parmi les plus jolies pages de l'œuvre de Chauveau. C'est d'après ses propres compositions qu'il les a gravées, condition particulièrement favorable pour qu'il ait pu donner toute la mesure de son talent. Le frontispice représente la statue du « vainqueur des vainqueurs de la terre » placée dans la niche d'une travée dorique ; à droite et à gauche du socle sont enchaînés la puissance romaine et le Tibre et la Louve ; ce qui n'empêche pas que ce soit le costume des vaincus que porte le triomphateur. Dans la planche du 1er livre, il y a un peu plus de recherche de couleur locale. Chauveau a essayé de sortir de l'architecture italo-classique pour dessiner le palais d'Alaric ; il n'a réussi à imaginer qu'un premier exemple de ce gothique appelé depuis style troubadour. Quant à

« L'ange à qui sont commis tous les peuples du Nord »,

c'est un ange Gabriel dont la grâce serait mieux de circonstance dans une« Annonciation » que dans la mission de porter à un roi barbare des ordres de vengeance.

(1) Voir Furetière, *Le Roman Bourgeois,* réédition Jannet, Paris, 1878, 2 vol. in-8 (t. I, p, 11).

(2) Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève Y 129²).

(3) Paris, 1656, in-fol. (Bibliothèque Sainte-Geneviève Δ. 213).

Au 2e livre, la scène choisie par l'artiste est la lutte d'Alaric contre « un ours blanc comme neige » dans une forêt, en présence de bûcherons épouvantés. Le héros...

« S'avance à grands pas vers la beste en colère ».

Sa vaillance, la terreur des assistants sont bien rendues. Cette habileté à traduire plastiquement un sentiment date de loin chez les illustrateurs français. Ce qui est plus nouveau et, à cette époque, plus particulier à Chauveau, c'est le soin du paysage et l'étude de l'animal. Sans égaler ses émules hollandais ou flamands, Chauveau n'a pas du moins dessiné un ours sans en avoir vu.

A la planche suivante, se dresse ce palais de « l'isle enchantée »

« Qui n'a point de semblable et n'en aura jamais »,

La description de Scudéry justifie les railleries de Boileau (1). La représentation figurée est plus simple et de meilleur goût. Il y a moins de « festons » et moins d' « astragales ». Si

« L'ordre corinthien règne partout l'ouvrage ».

Chauveau a négligé la « superbe façade » pour mettre sous les yeux du lecteur, la cour avec ses « larges arcades », sa « galerie à balustres » et sa fontaine de tritons et néréïdes qu'admire Alaric « estonné ».

Le 4e livre est orné d'une « marine ». Sous l'égide d'un « céleste pilote », de « robustes rameurs » font «... bouillonner la campagne salée ».

On ne sait si Chauveau avait vu la mer, mais il rend mieux le mouvement des vagues que ne le décrit Scudéry qui pourtant avait vécu à Marseille.

(1) Voir Brunetière, *Histoire de la Littérature classique* (Paris, in-8, t. II, p. 236).

L'artiste ajoute parfois au texte, ou profite d'une indication vague pour s'abandonner à sa fantaisie. Au livre V, l'auteur raconte que, dans

« L'ouverture d'un antre enfoncé dans la roche »,

Alaric cause avec un « vieillard vénérable » relégué dans ce « charmant séjour », puis il passe à l'inventaire de la bibliothèque du « Solitaire ». Chauveau, lui, détaille ce qui fait le charme du site, la mousse, le feuillage, les pierres, un oiseau, des chèvres qui bondissent, un serpent qui siffle, et un petit lapin qui broute « parmi le thym et la rosée ». La planche est presque aussi fraîche qu'un vers de La Fontaine.

Ailleurs, c'est la note comique que le dessinateur force (comme dans la caverne du « monarque d'Enfer ») (livre VI), à défaut d'avoir su trouver le « crayon assez noir » que réclamait Scudéry.

La gravure du livre VII représente le combat dans les défilés des Alpes, aux « Chemins scabreux » :

« L'un glisse ; l'autre tombe et cet autre s'accroche »,

tandis qu'à l'arrière-plan, les bandes d'Alaric fondent « comme un torrent » sur les bataillons ennemis.

Au livre suivant, Alaric est aux portes de Rome dont

« Les remparts sont bordés de braves combattants ».

Puis, (livre IX) vient l'épisode du combat entre la reine Amalasonthe et l' « amazone laponne » ; Chauveau a choisi le moment où

« L'invincible Alaric se jette entre leurs armes ».

Ces trois scènes ont de la vie, du mouvement ; il y a des détails pittoresques comme ce char tiré par

« Quatre cerfs à longs bois, qu'on appelle Rangiers ».

ALARIC ET LE SOLITAIRE, dessin et gravure de CHAUVEAU.

Scudéry : *Alaric* (livre V). — In-folio. Paris, 1654.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. Y. 129².)

Voir page 272.

Mais tout ceci est simple transcription du texte. Au contraire, à la planche du sac de Rome (livre X), alors que l'auteur, tout occupé de montrer les chutes des palais et des temples, des portiques et des colonnes, et le « feu vengeur » qui « consume les théâtres », n'a point songé aux autres « misères de la guerre », l'artiste a su réparer l'oubli et, devant le Colisée en flammes, il a fait voir des cadavres, des enfants qui pleurent, des femmes qui crient et des hommes qui massacrent ; et par là son œuvre offre à la fois plus de vérité et moins de fadeur que les vers de Scudéry.

Les illustrations de *La Pucelle* de Chapelain furent demandées à deux artistes, alors encore dans tout l'éclat de leur talent et de leur renommée, Claude Vignon et Abraham Bosse. La gravure est sans contredit meilleure que celle des planches de l'*Alaric*, le dessin même est plus ferme et parfois plus sûr ; cependant, l'œuvre est plus lourde et n'a pas autant de charme et de fraîcheur. Ce qui fait l'intérêt de ces figures, c'est qu'elles se rattachent indirectement à la peinture d'histoire.

Ce n'est pas la première fois qu'il s'agissait au XVIIe siècle d'illustrer un livre écrit à la gloire de la « bonne Lorraine ». A Orléans, en 1606 et 1611 (1), à Pont-à-Mousson en 1612 (2), à Paris, en 1613 (3) et à Lyon en 1619 (4) avaient paru soit des récits du siège d'Orléans, soit une histoire de l'héroïne. Ces livres étaient ornés de répliques diverses soit sur cuivre, soit sur bois, de deux portraits gravés par Léonard Gaultier, où Jeanne d'Arc figurait sur l'un en pied, sur l'autre à cheval, avec le même

(1) *Histoire et Discours au vray du siège qui fut mis devant la ville d'Orléans...*, Orléans, 1606, in-12. (Bibliothèque du Baron James DE ROTHSCHILD) ; *Id.* 1611 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre A. 2. b. 76).

(2) HORDAL, *Heroinæ Nobilissimæ Joannæ Darc... Historia*, Pont-à-Mousson, 1612, in-4 (Bibliothèque de l'Institut X 132 A).

(3) *Recueil de plusieurs inscriptions pour les statues du Roy Charles VII et de la Pucelle, d'Orléans qui sont élevées... sur le pont de la ville d'Orléans, dès l'an 1458...*, Paris, 1613, in-4.

(4) Édition de l'*Histoire et Discours au vray du siège...*, Lyon, 1619, in-12, fig. bois.

costume Renaissance et le même chapeau à plumes que sur la peinture faite à Orléans en 1581 (1).

Dans *La Pucelle* de Chapelain, Vignon a adopté pour l'héroïne un type à visage plus allongé, inspiré un peu par la vieille statue d'Orléans, un peu par sa fantaisie, mais il lui a conservé des allures bourgeoises jusque sous un accoutrement de bergère (livre I). C'est un trait à noter que les artistes du XVIIe siècle n'ont jamais conçu Jeanne d'Arc comme une simple paysanne.

Vignon, d'ailleurs, a suivi le récit de Chapelain. La planche qui précède le 1er livre est l'interprétation fidèle de ces vers :

« Et Charles pour sortir se levoit tristement
« Quand il voit, vers la porte un mobile nuage
« . . . . . .
« Le nuage en son sein. . . . . .
« Luy montre une Bergère ou plus tost une Reyne,
« . . . . . .
« Elle a le front modeste et son sévère aspect
« Du moins respectueux attire le respect » (I, p. 52).

Les autres gravures du livre (2) ne présentent pas toutes une correspondance aussi étroite entre le texte et l'image. Au livre IV, par exemple, on constate que les artistes ont fondu en une seule deux descriptions diverses. Au premier plan, l'héroïne se rencontre avec Dunois sur les « murs délivrés » d'Orléans :

« Aux armes, luy dit-elle, achevons notre ouvrage » (IV, p. 158).

Mais dans le lointain, les abords de la Loire se dessinent pareils à

« . . . . . la fertile plaine
« Où les flots de l'Yonne enflent ceux de la Seine.

(1) Voir Marius Sepet, *L'Histoire de Jeanne d'Arc d'après les documents originaux et les Œuvres d'Art du XVe au XIXe siècle*, Paris et Orléans, 1907, in-fol. (planche 44).

(2) Il y en a 13 ; le frontispice et une figure en tête de chacun des douze livres qui seuls parurent au XVIIe siècle.

« Une épaisse forêt d'arbres hauts et serrés
« Couvre un stérile fonds de sables altérés.
« De cerfs et de chevreuls mille trouppes sauvages
« Habitent de ses forts les verdoyans ombrages (IV, p. 135).

Il ne semble pas qu'en composant les illustrations de *La Pucelle* Vignon ait eu souci de la couleur locale. Si, à la rigueur, on peut reconnaître Paris, Orléans, Compiègne, à certains clochers caractéristiques, rien dans la planche du sacre (livre VIII) ne rappelle la plus royale des cathédrales gothiques ; à Bourges, c'est dans un palais Louis XIII que Charles VII tient sa cour (livre I), et quant au château des princes angevins « aux champs bretons », (livre V), on le croirait édifié par Mansart.

Il n'y a pas davantage recherche de la vérité historique dans les types du roi, de Dunois, d'Agnès Sorel, dont pourtant il existait des portraits traditionnels. D'autre part, rien ne permet de supposer que le dessinateur ait donné aux héros de *La Pucelle* les traits de personnes de son entourage. Les physionomies sont trop peu diversifiées et trop peu caractérisées pour autoriser cette hypothèse. Tout est bien fiction et rien que fiction dans ces figures.

Les représentations de la réalité. — La recherche de la couleur locale et de la vérité historique n'était pas cependant une préoccupation étrangère aux artistes de l'époque. En 1649, Bosse (1) demandait qu'on ne se servît point d'un modèle anglais pour représenter un Espagnol ; il conseillait de tenir compte des vêtements, terres, lieux, ustensiles et de lire les « bons livres qui traitent de ces choses », pour arriver à « représenter le vray ». Mais déjà les auteurs avaient devancé les artistes. Le public avait dû manifester des préférences en faveur des images exactes et

(1) Bosse, *Des sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessein et graveure...* Paris, in-12 (p. 92, 93, 94).

fidèles ou tenues pour telles. Même à propos de créatures légendaires comme « les femmes illustres » de Mlle de Scudéry (1), le titre promettait « les véritables portraits..., tirez des médailles antiques ». Les historiens n'avaient négligé ni cette chance de succès, ni ce complément tout indiqué de leur documentation. A en juger par le nombre des éditions, l'*Histoire de France* de J. de Serres, « avec les effigies des roys depuis Pharamond » (2), avait été très populaire au commencement du XVIIe siècle. Ces types dont les reproductions se trouvent peut-être encore dans des livres d'aujourd'hui, ne correspondaient pour la plupart à aucune espèce de réalité. En 1627, Dupleix se garda de les reproduire dans son *Histoire Générale de France* (3) et Mézeray, en 1643, orna la sienne d'illustrations nouvelles (4). Ces dernières figures, « portraits au naturel des Roys, des Reynes et des Dauphins », étaient dites « tirez de leurs Chartes, Effigies et autres anciens « originaux, ou de leurs véritables copies conservées dans les plus « curieux cabinets de l'Europe. Le tout embelly d'un recueil néces- « saire des médailles qui ont été fabriquées sous chaque Règne. »

Cette méthode est précisément celle qu'on a suivie depuis pour illustrer toutes les Histoires de France ou d'autres pays. Le nom de Mézeray (5) et sa longue autorité suffiraient pour garantir que les éditeurs de 1643 ont dû se conformer au programme tracé, avec tout le soin que comportaient leurs moyens d'information. Mais il y a mieux. La préface contient ces lignes instructives :

(1) Paris, 1644, in-4 (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

(2) Paris, 1593, 1600, 1603, 1605, 1617, 1631.... 1660.

(3) Paris, 1627, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 15). Frontispice et portrait de l'auteur.

(4) *Histoire de France depuis Faramond*... Paris, 1643-1651, 3 vol. in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 22.)

(5) MÉZERAI « capitaine des Histoires » dit FURETIÈRE « ne se laissait point toucher aux pensions des grands pour désobliger la Vérité, belle Dame dont il était très amoureux ». *Histoire allégorique*. Paris, 1658, in-12 (p. 83).

« C'est le sieur Rémy Capitain qui, pour servir sa patrie et « acquérir de l'honneur... a osé entreprendre de faire les frais « incroyables des tailles-douces de cet ouvrage... Pour les « médailles, il en a déjà paru la plupart dans la France métal- « lique... Pour les portraits, ils ne sont pas de ceux que l'on void « d'ordinaire dans les autres livres, ils n'ont pas esté bastis par le « caprice d'un graveur, qui les ait supposez pour amuser les « ignorans; ils sont si véritables et tirez sur de si bons originaux, « qu'affin que les plus incrédules les puisse justifier, on y a « marqué exprès les lieux d'où on les a pris. »

Et non seulement, en effet, la provenance des effigies est indiquée pour tous les personnages antérieurs à Louis XI, mais encore, quand il n'y a pas eu moyen de remonter à quelque source historique, on a préféré l'abstention au mensonge. D'autre part, les planches de la *France Métallique* avaient été gravées par Jacques de Bie d'après des « sceaux, médailles » et très probablement sous la direction de Peiresc (1), c'est-à-dire d'un collectionneur éclairé et compétent.

C'est l'ensemble de toutes ces circonstances qui, bien plus que la valeur intrinsèque des gravures (2), fait l'intérêt des illustrations de l'*Histoire*, de Mézeray. Ce livre paraît avoir contribué à développer chez les lecteurs français du XVIIe siècle, le goût des images historiques. Tandis que *L'Histoire de Louis XI*, de Matthieu, éditée en 1611 (3), ne contient que deux petites esquisses de l'Entrevue de Péronne et de la Bataille de Montlhéry au bas d'un beau frontispice de Fornazeris, tandis que

(1) Voir Correspondance de PEIRESC. Paris, 1898, in-4, t. VII (p. 627). Lettre du 31 juillet 1632, adressée à Jacques DE BIE.

(2) Les portraits ne sont pas signés. Le t. I est précédé d'un frontispice de Claude VIGNON, gravé par ROUSSELET, assez original, et de deux planches de DARET. En tête du t. II est reproduit le frontispice de l'*Histoire de Louis XI*, par MATTHIEU. Le t. III, paru sous la Fronde, n'a pas de frontispice.

(3) Paris, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 85.)

L'Histoire de Bayard de Godefroy (1) ne renferme qu'un portrait, ce sont au contraire de véritables tableaux d'histoire que les planches qui ornent trois ouvrages publiés de 1647 à 1648.

Le premier est intitulé *Les Mémorables journées des Français où sont descrites leurs grandes batailles et leurs signalées victoires* (2). Sur 46 journées citées, neuf, celles de « Tolbiac, Soissons, Narbonne, Fontenay, Massore, Furnes, Cassel, Patay et Rocroy », sont précédées d'une gravure de Nicolas Cochin, pleine de mouvement et traitée à la façon de Callot. L'artiste s'est efforcé de varier un peu les armures et les casques, cependant toutes les batailles ont un caractère nettement XVIIe siècle.

Jacques Boulanger est loin d'avoir égalé N. Cochin en dessinant et gravant les illustrations de la nouvelle édition de l'*Inventaire* de J. de Serres (3) ; mais, dans ces figures, probablement commandées en vue de soutenir la concurrence du livre de Mézeray, on trouve toute l'Histoire de France mise en tableaux, depuis le meurtre des enfants de Clodomir et la promenade des Rois Fainéants jusqu'à l'avènement de Louis XIV.

Les images du *Vray Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, de Vulson de La Colombière (4), sont plus intéressantes encore, tant par leur importance que par la nature des sujets traités. C'est l'histoire d'une institution. Presque tous les illustrateurs du temps ont travaillé à l'orner (5) : Chauveau, Nanteuil, Regnesson,

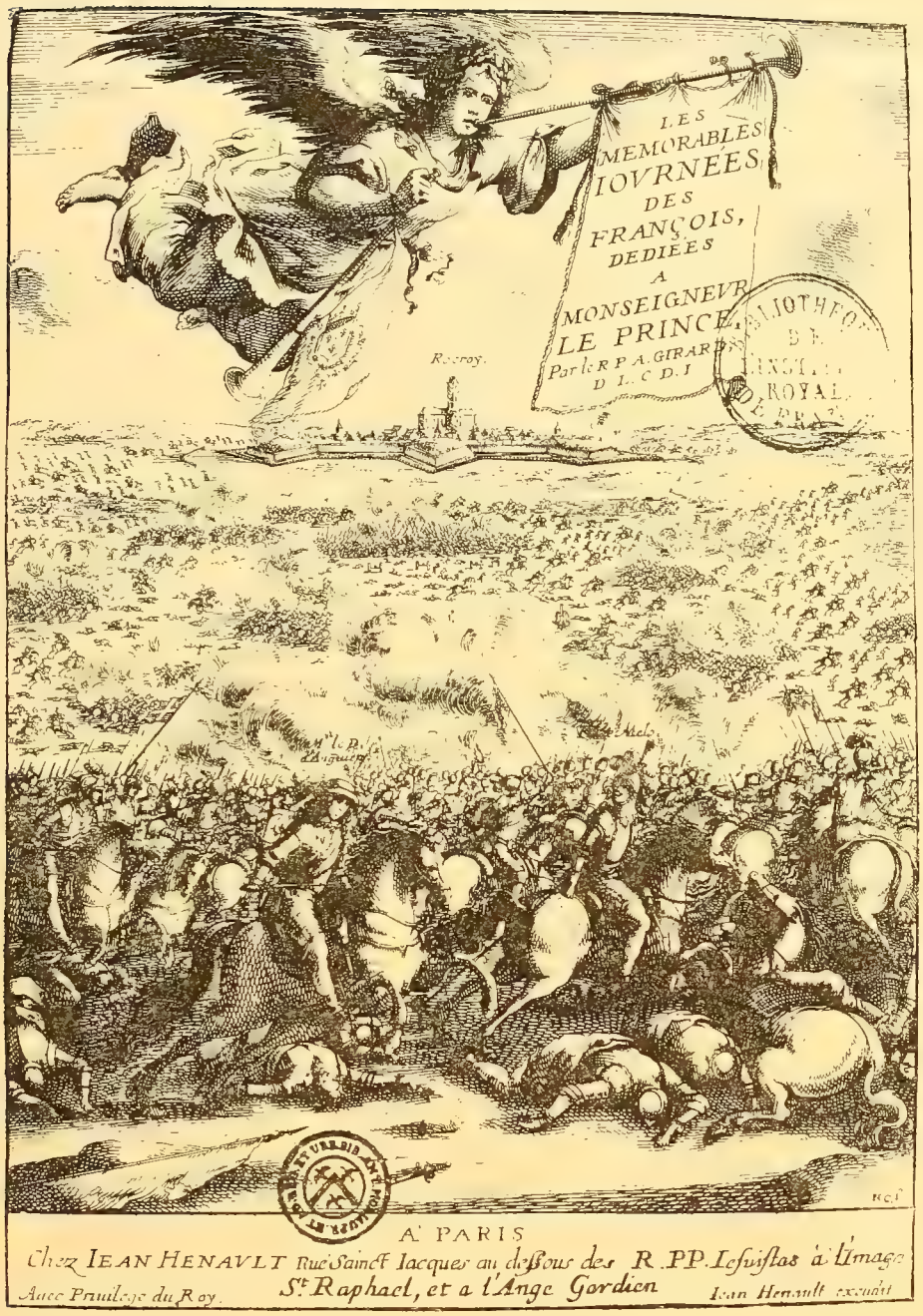
(1) Paris, in-4, 1616 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, A. 2 h. 42).

(2) Par le Père GIRARD de la Compagnie de Jésus. Paris, 1647, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X, 703).

(3) Paris, 1648, 2 vol. in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 24.)

(4) Paris, 1648, in-fol. 2 vol. (Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats.)

(5) Il est très possible que la publication ait été faite aux frais et à l'instigation de la Compagnie du Saint-Sacrement qui menait alors une campagne particulièrement active contre le duel et les duellistes. La 2e partie est dédiée à l'un des principaux chefs de cette Compagnie, le maréchal de LA MEILLERAIE ; l'auteur exprime l'espoir que le maréchal « pourra obliger Sa Majesté à vouloir abolir la funeste coutume » et il soutient que l'épée d'un gentilhomme ne doit servir que « pour la destruction des ennemis de la Foi Chrestienne ».



LA BATAILLE DE ROCROY, GRAVURE DE NICOLAS COCHIN

Le P. Girard : *Les Mémorables Journées.* — In-4. Paris, 1647.

(Bibliothèque de l'Institut. X. 703.)

Voir page 278.

Morin, Lasne, Lochon. L'une des planches présente, en six médaillons distincts, les cérémonies de l'armement d'un chevalier; puis viennent des scènes de tournoi et leurs péripéties diverses, un carrousel, une joute, le combat du chien de Montargis, le duel de la Châteigneraie et de Jarnac, un autre duel au bord d'une rivière dans un joli paysage, et enfin la dégradation d'un chevalier. Les artistes ont fait effort pour se documenter; la gravure du chien de Montargis est faite d'après un bas-relief du château de ce nom, et les scènes de chevalerie sont assez vraisemblables pour qu'on les ait reproduites dans un recueil de gravures sur le Moyen-Age, tout récemment publié (1).

Quel que fût leur goût pour ces évocations du passé, les gens du XVIIe siècle appréciaient encore davantage les représentations de la vie de leur temps. Il y a un volume intitulé *Histoire du Règne de Louis le Grand par les Médailles* (2); on pourrait aussi bien publier l'histoire du XVIIe siècle par les figures de livres.

Du fait que, sur un frontispice (3), on voit se profiler, derrière un temple à la gloire d'Henri IV, certaine ligne de montagnes, on saurait que ce monarque est né au pied des Pyrénées. Par ce qu'on trouve son portrait parmi des planches d'arcs de triomphe et de « tours de l'Epithalame » dans le livre de l'entrée d'une reine à Avignon en 1601 (4), on serait instruit des victoires de ce prince, de sa réconciliation avec l'Eglise, de son mariage. Et le jeu pourrait continuer.

Il vaut mieux chercher, dans les illustrations du temps, ce

(1) Voir Armand DAYOT, *Le moyen âge*. Paris, 1912, in-4 obl.

(2) S. l. n. d. (Paris, 1689) (Bibliothèque de la Société de l'Histoire du protestantisme français, n° 1787, R.).

(3) *Tableaux de platte peinture des deux Philostrates*. Paris, 1614, in-fol. Frontispice de Jaspar ISAC.

(4) *Labyrinthe royal de l'Hercule Gaulois*... Avignon, 1601, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 342), 14 grav. anonymes.

que les artistes ont vu de la réalité et comment ils l'ont interprétée ou notée.

Les ordonnances royaux sur le Faict et jurisdiction de La Prévosté des Marchands et Eschevinage de la Ville de Paris, de 1605, reproduisent la gravure de Thomas de Leu placée dans l'édition de 1595 (1) qui montre une réception des Echevins par Henri IV. D'autres livres du XVIIe siècle font assister à une scène semblable en 1629, 1644 et 1660. La comparaison s'impose. On peut aussi rapprocher ces planches non pas du tableau de Philippe de Champaigne dans la salle La Caze, où figurent les seuls échevins, mais d'un dessin signé « Ludovic^s^ Bobrun Inv. 1620 » qui se trouve à la Bibliothèque de l'Institut (2). Dans le livre de 1605, les représentants de Paris sont debout, et, sur leurs visages de vieux Ligueurs, perce encore comme une sourde rancune contre le roi de Navarre. Dans le dessin de 1620, les échevins sont à genoux devant le roi, dans une salle du Louvre. La posture est très humble ; cependant, les physionomies ne sont pas en désaccord avec le langage tenu par le Tiers aux Etats de 1614. La scène change et se complique dans la composition de Bosse placée en tête des *Eloges et Discours sur la triomphante réception du Roy en sa Ville de Paris, après la réduction de La Rochelle* (3). Les échevins, toujours à genoux, sont gros, gras, et leur mine de gens bien nourris contraste avec un air effaré et presque tremblant. Le roi est assis sous un dais. Il semble ennuyé, sournois, méchant. Ce qu'il pouvait y avoir des Médicis dans sa physionomie est plus accentué que les traits

(1) Paris, in-fol. Voir Robert DUMESNIL, t. X (p. 29) et t. XI (p. 126), et Bibliothèque de l'Institut, L. 231 c.

(2) In-fol. N. 56 c (fol. 37 et 15). Le nom des Echevins peut être connu par leurs armoiries.

(3) Paris, 1629, in-fol. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie). Il y a dans la Collection HENNIN un exemplaire du frontispice avec les noms des échevins en exercice, à la date de la réception, 23 décembre 1628 (t. XXV, n° 2165).

RÉCEPTION DES ÉCHEVINS, GRAVURE DE CL. MELLAN

Ordonnances Royaux. — In-folio. Paris, 1644.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. F⁴72, réserve.)

Voir page 281.

classiques des Bourbons. Autour de lui, debout, s'empresse une noblesse empanachée, à l'air martial et fier. Le Cardinal est absent, mais par les ouvertures des fenêtres on voit défiler les troupes et pointer les canons du siège de La Rochelle. Sans que rien ne la précise, une intention ironique plane sur toute cette page. L'artiste était de la religion des vaincus : il a su le laisser entendre.

Rien de plus différent de cette réception d'échevins que celle qu'a gravée Mellan, pour *Les Ordonnances Royaux* (1) de 1644. Sur ce frontispice ne figurent que le jeune roi, Anne d'Autriche et les représentants de la Ville de Paris. L'enfant est assis sur les genoux de sa mère, il sourit à tout et à tous et a déjà cette grâce qui le fera tant aimer. Sa tête charmante illumine toute la scène. L'attitude des échevins est celle d'un profond respect ; mais, si l'expression de leurs visages traduit bien leurs pensées, ils se jugent les meilleurs défenseurs de cette veuve et de cet orphelin.

A la réception de 1660 (2), tout est changé encore. Le roi est grave, sérieux, tout préoccupé de ses fonctions. C'est sans morgue ni indifférence qu'il reçoit un exemplaire de la relation de son *Entrée triomphale* dans la capitale, livre qui est précisément orné de cette gravure de Chauveau. Les hommes du Tiers sont toujours à genoux — ils le seront jusqu'en 1789 —, mais il n'y a plus d'humilité dans cette posture ; on sent qu'ils ont conscience de leur valeur, de leur rôle dans le Gouvernement. Pour un peu, ils feraient les importants. Quant à la Noblesse, elle est debout, brillante et parée autour du trône, mais déjà réduite au rôle de figurant.

(1) Paris, 1644, in-fol. (Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats). La planche est anonyme ; mais on ne peut hésiter sur le nom du graveur.

(2) *L'Entrée triomphale de Leurs Majestés Louis XIV... et Marie-Thérèse d'Autriche... dans la ville de Paris, capitale de leurs royaumes, au retour de la signature de la paix générale et de leur heureux mariage.* Enrichie de plusieurs figures... Paris, 1662, in-fol (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.)

Ainsi, ces trois frontispices de Bosse, Mellan et Chauveau offrent, en un raccourci pittoresque, quelques traits des transformations sociales dans la France de la première partie du XVIIe siècle. D'autres figures de livres donnent les détails, les événements, les impressions :

C'est le petit Louis XIII récitant le catéchisme à ses parents (1).

C'est « le soldat françois » tirant l'épée et chantant :

« La guerre est ma patrie » (2).

C'est son émotion à la mort d'Henri IV (3) ; c'est son modeste logement (4) ; ce sont ses uniformes, ses armes, ses manœuvres comme picquier, mousquetaire ou artificier (5).

Puis viennent le Sacre de Louis XIII, gravé par Firens d'après Quesnel (6), le carrousel de la Place Royale en 1612 (7) et, à défaut d'image des Etats de 1614 (8), celle de la Réunion des Notables en 1617 dans la planche du polonais Ziarnko qui accompagne *l'Ordre véritable de l'Assemblée faicte en la ville de Rouen* (9).

(1) Le Père RICHEOME de la Compagnie de Jésus, *Catéchisme royal*... Lyon, 1607.

(2) L'HOSTAL, *Le soldat françois*, s. d. (1604), in-12 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, A. 1. m. 228).

(3) *Les larmes et regrets du soldat françois sur le trespas de Henry le Grand.* Paris, s. d. (1611), in-8 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, A. 2, b, 58).

(4) *Id.*

(5) PRAISSAC, *Les discours et questions militaires.* Paris, 1617, in-12, BOIS (Exemplaire de 1638 à la Bibliothèque du Ministère de la Guerre, A. 1. m. 14) et MALTHUS, *Pratique de la Guerre.* Paris, 1646, in-8 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, A. 1. m. 14). Fig. de Jacques PICART.

(6) Voir DE LA ROQUE, *Les blasons des armes de la Royale Maison de Bourbon.*. Paris, 1626, in-4, planche pliée (Bibliothèque de l'Institut, Y, 320 H).

(7) Voir VULSON DE LA COLOMBIÈRE, *Le vray théâtre d'honneur*... Paris, 1648, in-fol. (1er volume, pl. 6, p. 361.)

(8) Cette gravure existe pourtant. Il y en a un exemplaire dans la collection HENNIN.

(9) Paris, in-8, 1629 (Répertoire de la librairie MORGAND de 1893). La planche est reproduite dans l'*Histoire de France* de BORDIER et CHARTON (t. II, p. 189).

LOUIS XIII AU MANÈGE, DESSIN ET GRAVURE DE CRISPIN DE PASSE.

Pluvinel : *L'Instruction du Roy.* — In-folio. Paris, 1623.

(Cabinet des Estampes. Ke. 7.)

Voir page 283.

Ensuite, les illustrateurs s'occupent de l'*Instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval* (1). Le livre de Pluvinel qui porte ce titre, est « enrichy de grandes figures en taille-douce « représentant les vrayes et naïfves actions des hommes et des « chevaux en tous les Airs et Maneiges, Courses de Bague, « Rompue en lice au quintan et combattue à l'Espée, ensemble « les figures des Brides les plus nécessaires à cet usage ».

Ces planches, au nombre de 60 environ (2), sont « desseignées et gravées » par Crispin de Passe le Jeune, à l'exception de la 12e et du portrait de Pluvinel, qui sont signées « Simon Passaeus sculpsit ». Avec un faire un peu différent, les deux frères sont l'un et l'autre des artistes de grand talent. La publication est l'une des plus importantes de l'époque, tant au point de vue de la valeur des illustrations que de l'exactitude des peintures. Il ne faut pas y chercher l'esprit, la verve, l'éclat, ce ne sont pas, en général, choses à demander à des Flamands, mais on y trouve leur plus précieuse qualité : l'habileté à représenter la réalité, dussent-ils pour ne rien y ajouter n'en montrer que le prosaïsme. C'est ce qui fait le grand intérêt de ces scènes d'exercices de manège. A l'arrière-plan ou comme cadre, on aperçoit des coins du Paris de 1620, la Galerie du Louvre, le Jardin des Tuileries, la Grande Ecurie (3), et ce qu'on en peut reconnaître encore, témoigne de la vérité de l'ensemble. Les personnages sont le roi, son maître d'équitation, et les seigneurs de sa cour, Guise, Chevreuse, Montmorency, Vendôme. Louis XIII est un gros

(1) Paris, in-fol. 1623 (Voir à la Bibliothèque de l'Arsenal, un exemplaire de l'édition de 1625, n° 11750). Pour les éditions successives, voir FRANKEN, *L'œuvre gravée des Van de Passe* (p. 279).

(2) L'exemplaire de l'Arsenal en renferme 60 ; FRANKEN en signale 69, sans compter le titre et les portraits.

(3) Dans l'édition de Francfort en 1628, les planches ont été copiées par MÉRIAN qui a ajouté de petits paysages parisiens dans les lointains (Note du catalogue de la vente DESTAILLEUR en 1891).

lourdaud dont l'air hébété contraste avec le sourire malicieux de Pluvinel, la finesse de Souvré, l'élégance de M. le Grand, la fierté de M. le Prince et la mine éveillée des petits pages de l'écurie. Les costumes, les jeux, les études de cette société sont peints « au naturel » comme on disait alors, et il n'est pas jusqu'aux chevaux qui ne soient savamment dessinés et non faits tous sur le même patron, comme en beaucoup d'autres livres.

A côté de ce grand in-folio, le livre de la Serre *Les Amours du Roy et de la Reyne... ou l'Histoire morale de France soubs le règne de Louis le Juste et Anne d'Autriche* (1), fait bien modeste figure en son format in-4. Les gravures en sont tout aussi intéressantes, et seraient des plus précieuses s'il y avait moyen de déterminer quelle part de réalité se mêle aux fantaisies des artistes Rabel, Lasne, Charles David, Montcornet, J. Picart et Van Lochom. Les physionomies des souverains sont reconnaissables, mais est-ce au Louvre qu'ont été pris ce vestibule orné des statues de Junon et de Jupiter, cette salle de danse éclairée par des lustres et cette chambre royale tendue d'une tapisserie à sujet mythologique (Apollon et Daphné) et décorée d'un lit à panaches et balustrade (Planches 1, 22 et 24)? Est-ce Compiègne, ainsi que le veut le texte, cette ville pittoresque autour de laquelle la reine se promène en carrosse (pl. 25)? Et quel est ce palais précédé de cours et entouré de jardins où l'on donne des jeux champêtres (pl. 12)? Trop de divinités, de chars ailés, de festins chez Pluton ou chez Neptune, se mêlent aux détails exacts pour qu'on puisse s'y reconnaître. Toutefois, une de ces gravures au moins doit correspondre à une image assez fidèle de la réalité, puisque, sur cette planche qui représente Louis XIII siégeant en son Parlement, on distingue

(1) Paris, 1625, in-4 (Bibliothèque Nationale, 704 L, 36 b.). Il y a un exemplaire à vignettes gouachées à la Bibliothèque Mazarine, n° 906.

sur le mur de droite le tableau de la Crucifixion qui ornait alors le Palais de la Cité et qui se trouve aujourd'hui au Louvre. De plus, l'auteur du livre était historiographe de France, c'est un argument en faveur de l'intérêt documentaire des illustrations (1).

La même remarque s'applique aux figures d'un autre ouvrage de ce même La Serre, *Le Brévière des Courtisans* (2). La valeur artistique de ces vignettes, gravées par Montcornet, un praticien plutôt qu'un artiste, est nulle ; mais on y voit l'échafaud où Chalais précède Montmorency et Cinq-Mars et l'on y relève un curieux détail de mœurs : à la date de 1630, le monde de la Cour assiste à un concert, assis par terre comme au temps de Henri II.

Il n'y a qu'à signaler en passant une eau-forte d'un livre de Vulson de La Colombière *De l'Office des Roys d'Armes...* (3) qui montre le héraut Montjoie Saint-Denis conduisant le convoi de Louis XIII, ou encore ce frontispice de 1649 (4) qui représente Charles Ier à genoux, la couronne d'épines à la main.

Il faut s'arrêter plus longtemps sur *Les Triomphes de Louis le Juste* de Valdor (5). Cet ouvrage qui fut certainement la publication historique illustrée la plus importante parmi toutes celles

(1) Le numéro du *Journal des Débats* du 7 avril 1912 contient une lettre de M. Georges Pélissier qui signale l'intérêt des illustrations de ce livre de La Serre.

(2) Paris, 1630, in-12 (Bibliothèque de l'Institut G-639). Les planches, au nombre de sept, correspondent à Prime, Tierce ...Vêpres et Complies. On y voit opposer les souffrances du Christ et son humilité à la vie de jouissance des courtisans et à l'orgueil qu'ils gardent jusque sur l'échafaud.

(3) Paris, 1645, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Y. 303). La planche est anonyme, mais ne peut guère être attribuée qu'à Della Bella.

(4). Voir ΕΙΚΩΝ ΒΑΣΙΛΙΚΗ, *Le portrait du Roy de la Grand' Bretagne. Fait de sa propre main durant sa solitude et ses souffrances*, Rouen, 3e édition 1649, in-4 (Bibliothèque Nationale, Nc 850 B). Ce livre est orné d'une planche signée « Rawlins fecit », inspirée par celle de l'édition anglaise (Bibl. Nationale Nc. 848. A) qui est signée « Guill. Marshall sculpsit ». Une copie de ces gravures, faite en contre-partie et à la fois simplifiée et dramatisée, parut dans *Les Mémoires du feu Roy de la Grand' Bretagne*, Paris, 1649, in-4 (Bibliothèque Nationale Nc. 289).

(5) Paris, 1649, in-fol. (Cabinet des Estampes, Ie. 5).

qui parurent entre 1600 et 1660, contient cent cinquante-quatre gravures. On a vu, par la lettre de Valdor reproduite dans un des chapitres précédents (1) qu'il s'agit d'une entreprise quasi-officielle, bien que le livre n'ait point été édité par l'Imprimerie Royale. On y trouve le résumé de toutes les guerres et conquêtes de la France depuis les combats du « Pont de Sé » jusqu'à la prise de Perpignan, avec les cartes des pays occupés, les plans ou les vues des villes conquises et les portraits des généraux.

Les illustrations sont de valeurs inégales. Dans les pages préliminaires, Valdor dit qu'il a « apporté tous les soins et la diligence possible », n'ayant pas « manqué de visiter à l'étranger les Galleries Curieuses », et, en même temps, il s'excuse des défauts de son œuvre en rappelant qu'il n'est pas né Français. Valdor était originaire de Liége. Ses planches n'ont pourtant rien des estampes flamandes caractéristiques. Qui ne saurait que le dessinateur vivait sous Louis XIII, pourrait aussi bien les attribuer — quelque étrange que pût paraître le rapprochement — à un élève de David. C'est déjà le style de cette école. La gravure même a la lourdeur qu'aura celle des burinistes du Premier Empire, ce qui n'a pas empêché Scudéry et Furetière de proclamer, dans des sonnets publiés en tête du livre, que Valdor égalait Apelle et Phidias.

Valdor a eu des collaborateurs. Della Bella a signé les délicieux rinceaux des têtes de page des *Triomphes de Louis le Juste*. Il a très probablement gravé le paysage montagneux qui sert de cadre à une pyramide à la gloire de Louis XIII, comme les fonds et les détails de la planche en l'honneur des mânes de ce roi; et peut-être encore faut-il lui attribuer deux des scènes de combat (2).

Il n'est pas impossible non plus qu'une partie des portraits

(1). Voir ci-dessus (p. 40).
(2). Voir A. DE VESME, *Le Peintre-Graveur Italien...* 1906, in-4 (p. 250 et 259).

soient dus à Pierre Daret (1). Enfin, il y a, dans l'ouvrage de Valdor, une peinture « des affreux et espouvantables effects de la guerre » qui est gravée par Gabriel Ladame d'une façon si romantique que, pour retrouver une aussi tragique évocation, il faudra attendre le « Massacre de Scio ».

C'est dans une édition d'un petit livre populaire : *Les Quatrains des Sieurs de Pybrac, Faure et Mathieu* (2) que le graveur Brébiette a consigné, pour ainsi dire, les débuts de Louis XIV. On y voit le royal enfant, encore en robe, faire ses premiers pas, devant ses parents. En 1643, uue planche de Daret, en tête de *L'Histoire* de Mézeray, montre le petit souverain en bonnet, donnant ses premières audiences entre sa mère et son jeune frère. Il n'est pas jusqu'au souvenir de ses premières versions latines que ne rappellent des figures de livres. « *La Guerre des Suisses*, traduite de Jules César, par Louis XIV Dieudonné, roy de France et de Navarre (3) » parut en 1651. Cette publication, ornée seulement de quatre planches fort ordinaires dont l'une est signée « N. Cochin scul. », se classe parmi les moins somptueuses de celles qui sortirent des presses du Louvre. On n'a pas même fait dessiner des fleurons nouveaux. Mais le livre offre l'intérêt de prouver que, contrairement à certaines opinions, l'auteur apprit le latin.

La Fronde ne semble pas avoir laissé de traces dans les illustrations du temps, en dehors bien entendu des bois des placards qui circulèrent alors dans Paris. Sans doute, le régime du livre s'y opposa : la censure n'aurait pas toléré une figure révolutionnaire et les éditeurs y auraient couru trop de risques.

(1) Quelques-uns de ces portraits ont la même touche que ceux qui figurent dans le recueil publié par Daret en 1652, sous le titre *Tableaux historiques où sont gravez les illustres françois et estrangers de l'un et l'autre sexe remarquables par leur naissance et leur fortune.*. Paris, 1652, in-4 (Bibliothèque nationale G, 1066).

(2) Paris, 1640, in-8 (Bibliothèque Sainte-Geneviève V 1147 réserve).

(3) Paris, in-fol. (Voir Bibliothèque Nationale J. 649. Réserve).

Avant la paix des Pyrénées et le mariage du roi, le seul événement historique de sa majorité qui se soit reflété dans des figures de livres, est le sacre à Reims, le 7 juin 1654. Une relation de la cérémonie fut publiée l'année suivante, avec trois gravures de Jean Le Pautre (1). Les dessins avaient été donnés par un ingénieur du roi, le chevalier Henri Avice (2).

« Ce m'auroit esté, dit-il, une consolation extrême dans mes blessures, si elles m'avaient permis de les graver avec la mesme facilité que je les ay désignées; mais cette blessure que j'ay receue à la main droite m'a obligé de me décharger de cette peine sur la dextérité d'un homme du mestier, qui à la vérité y a réussi au delà de mon attente... »

L'un de ces dessins existe au Cabinet des Estampes, et M. de Montaiglon, dans une note des *Archives de l'Art Français* (3), y reconnaît la manière d'Israël Silvestre avec une « pointe de maladresse ». Ceci n'a rien d'étonnant dans un dessin fait de la main gauche par un homme qui n'était pas gaucher. Le graveur Lepautre a su ajouter ce qui manquait. Les trois planches sont, à tous les points de vue, très supérieures à celle de Firens pour le sacre de Louis XIII. De plus, le décor gothique est ici compris et traduit dans toute sa magnificence.

L'ouvrage de Lescalopier, *Douze tableaux du Roy* (4)..., publié à la même date de 1655, est une glorification de « l'Eminentissime Cardinal » Mazarin. On n'y trouve que des portraits ou des figures allégoriques.

Il en est de même dans la plupart des livres d'entrées de princes ou de souverains.

On y cherche la foule, les villes en fête, on y trouve surtout

(1) *La Pompeuse et Magnifique Cérémonie du Sacre*, Paris, 1655, in-fol.

(2) Sur Avice, voir *Archives de l'Art français*. Paris 1858-60, in-8 (Documents, t. VI p. 249).

(3) *Archives de l'Art Français* (Documents, t. VI, p. 411).

(4) Paris, in-4, 13 fig. anonymes (Voir Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

des arcs de triomphe, des chars de cavalcade et la magnificence des feux d'artifices. Ce sont bien des représentations de choses de la réalité, mais d'une réalité fictive, éphémère et toute de commande. L'un des livres de ce genre pourtant fait exception à la règle commune. C'est *Le Combat d'honneur concerté par les IIII Éléments sur l'heureuse Entrée de Madame la duchesse de La Valette en la ville de Metz. Ensemble la Resjouyssance publique concertée par les habitants de la ville, et du pays sur le même sujet* (1). La publication ne porte ni lieu ni date, mais les bibliographes indiquent : Metz et l'année 1624.

Le titre ne trompe point quand il parle de « Resjouyssance concertée par les habitants ». L'une des gravures prouve que les Juifs eux-mêmes y ont pris part : un arc de triomphe à clef pendante porte, en caractères hébreux, une inscription saluant la duchesse de ce compliment tout oriental : « Sa beauté est comme celle du Soleil à midy et n'aura point d'occident. » Les autres planches (il y en a 24) montrent le défilé des troupes, la remise des clefs de la ville à la duchesse, la Compagnie des « 100 enfants » et enfin la salle du palais gothique où fut donné le banquet qui suivit la réception. A l'arrière-plan de ces défilés et de ces parades, apparaissent des coins du vieux Metz, pauvres maisons qui contrastent avec la pompe déployée. Ces illustrations sont mal dessinées, mal gravées; en revanche, elles ont une saveur de réalité et un intérêt historique propres à faire oublier la médiocrité des artistes inexpérimentés qui ont eu la modestie de ne point signer.

Voilà pour la vie officielle, mais les gravures des livres ont enregistré bien d'autres choses. Le fait du jour y a sa place et aussi l'existence du paysan ou du boutiquier et jusqu'à celle des vendeurs de rues.

(1) Voir Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

Trouve-t-on dans Paris, le 13 juillet 1611, sur les pentes de Montmartre, quelques restes d'une construction gallo-romaine? la découverte est constatée dans une planche de Jaspar Isac qui montre la coupe du terrain et permet de suivre sur les lieux le « procez verbal » de la descente (1).

A-t-on pêché, sur les côtes de l'Ile de Ré, « un animal monstrueux »? un livre publié d'abord à Poitiers puis à Paris en 1645 fait voir, au moyen d'un bois grossier, cette espèce de poisson à nageoires larges comme des ailes (2).

Des fouilles faites à Tournay ont-elles mis à jour le tombeau de Childéric et un auteur étranger, Chifflet, a-t-il opposé les prétendues abeilles des Mérovingiens aux insignes des Bourbons? aussitôt paraît en France un *Traicté du Lis* (3) avec figures prouvant que les « Monarques François l'ont toujours pris pour leur Devise », en regard des reproductions des « Mousches » trouvées à Tournay.

En 1658, une inondation (plus grave encore que celle de 1910) a-t-elle fait sortir la Seine de son lit, renversé le pont Marie et transformé en canaux les rues de Paris? aussitôt une planche de livre fait connaître les « remèdes » proposés « en l'Assemblée de l'Hôstel de Ville » (4). Ce n'est qu'un plan de Paris avec indication du tracé d'un canal de décharge de l'Arsenal à Saint-Ouen, mais cette carte, comme la plupart de celles du XVIIe siècle, est ornée de cartouches fort joliment gravés, témoignage d'un souci

(1) Voir M. MARRIER, *Monasterii Regalis S. Martini de Campis Historia.* Paris, 1637, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X, 346).

(2) *Le récit véritable et prodigieux de la prise d'un animal monstrueux...* Paris, 1645, in-4 (Bibliothèque du baron James de ROTHSCHILD).

(3) Jean TRISTAN, *Traité du lis symbole divin de l'Espérance.* Paris, 1656, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X, 641).

(4) Petit *Discours fait en l'Assemblée de l'Hostel de Ville, tenue le 24 may 1658. Touchant les remèdes qu'on peut apporter aux inondations de la Rivière de Seine... avec la carte nécessaire à l'éclaircissement d'iceluy.* Paris, 1658, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X, 423).

d'art aujourd'hui disparu des publications de cet ordre. De plus, le projet du sieur Petit, « Conseiller du Roy, Intendant des Fortifications », offre l'intérêt d'être encore, en 1913, avec une variante du point de départ, la solution qui paraît la meilleure au Conseil des Ponts et Chaussées (1).

Brébiette a évoqué, dans une des figures de l'édition de 1640 des *Quatrains de Pibrac* (2), la silhouette d'un laboureur tout occupé à conduire sa charrue, tandis que dans la campagne un gentilhomme passe avec ses chiens. Un des illustrateurs anonymes des *Tableaux de Philostrate* a montré ce que le paysan produit, ce qu'il mange, ce qu'il apporte à son seigneur. La page est intitulée « Les Estrennes de Village » (3). C'est à la fois une nature-morte et un tableau de genre qui contraste avec l'appareil mythologique des autres planches du livre. On y voit : un lièvre « battat des pieds de devant et dressant les aureilles », un autre « pendu au croc », des canards, des oies, « force gibier « et volatile, avecques de la tartre, des gasteaux et fouasses des « champs ; de bonnes herbes seiches, et des semences en lieu « d'espiceries, selon l'usage d'alors pour mettre ès sauces ; des « fruyts d'hyver, avecques autres semblables morfialleries et « harnois de gueule, que le censier apporte pour les estreines à « son maistre, quelque gros masche-foüyn de bourgeois vivant de « ses rentes.... le tout à l'exemple de ces Drolleries qu'on « apporte de Flādres plus plaisantes aucunes fois (quand elles « partent mesment d'une bonne main) que ny les paysages, ny « les peintures historiées. »

De pareils sujets et, en général, les représentations des choses et des gens « sans gloire » sont rares dans la grande peinture

(1) Voir *Commission des inondations. Rapports et documents.* Paris, 1910, Imprimerie Nationale.

(2) Paris, 1640, in-4.

(3) *Tableaux de platte peinture des deux Philostrates.* Paris, 1614, in-fol. (Édition de 1615 (p. 505) « Argument »).

française du XVIIe siècle ; on pourrait presque soutenir que le genre avait trouvé asile dans les figures de livres (1). Jaspar Isac grave en 1608 pour les *Institutionum Pharmaceuticorum Libri* (2) du médecin parisien Renou, une officine d'Apothicaire. La boutique, largement ouverte sur la rue par un comptoir interrompu pour livrer passage aux clients, est amplement pourvue de ces « pots dorez » que critiquait Guy Patin (3). Au dedans s'agitent le patron et ses deux garçons, au dehors un acheteur s'apprête à entrer.

Cette planche dut avoir certain succès puisqu'on la fit copier et enjoliver pour l'édition in-folio publiée à Lyon en 1637 (4).

Et ce n'étaient pas les seuls illustrateurs d'origine flamande, comme Isac, qui se complaisaient dans ces petits tableaux de genre. Chauveau a signé pour *la Ville de Paris en vers burlesques* de Berthod (5), un très amusant frontispice qui pourrait s'appeler les « Halles en 1655 ». Dans un coin de carrefour, devant des maisons à pignons (et sans volets), munies d'enseignes en guise de numéros, se dressent des étalages et circulent vendeurs et acheteurs ; un homme marchande un poisson, des femmes se prennent aux cheveux, des filous combinent un coup. L'artiste a su, par le choix de certains détails et le mouvement de l'ensemble, donner ce que le titre du Livre promettait : « L'Inventaire de la Friperie », « les Filouteries du Pont-Neuf » « et l'Eloquence des Harengères ».

(1) Et dans les recueils de gravures. Voir les planches de Bosse, le Cordonnier, le Pâtissier, la Maîtresse d'École et tant d'autres.

(2) Paris, 1608, in-4 (Bibliothèque de l'Ecole de Pharmacie, n° 29, 112).

(3) Lettre à Spon, datée du 29 mai 1648 : « Un apothiquaire qui a une grande boutique pour ses pots dorez, n'auroit besoin que d'un buffet... » (Voir édition Paul Triaire. Paris, in-8, t. I, p. 607).

(4) Voir à la Bibliothèque de la Pharmacie centrale de France.

(5) Paris, 1655, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 163). Dans le texte (p. 54) l'auteur parle d'un « vendeur d'images » du nom de Guérineau, et vante les graveurs Lasne, Bosse, Mellan, Huret, Daret, Silvestre.

GRAVURE DE CH. LE ROY.

Renou : *Les Institutions Pharmaceutiques.* — In-folio. Lyon, 1637.

(Bibliothèque de la Pharmacie Centrale de France.)

Voir page 292.

Il faudrait énumérer bien des livres si l'on voulait citer tous ceux dont les figures ont conservé quelque souvenir des lieux, des usages, des modes, des occupations des contemporains de Richelieu et de Mazarin. Un frontispice dessiné par Crispin de Passe montre une vue de Paris du côté de l'Université en 1625 (1) et un autre est orné d'un plan perspective de cette ville en 1608 (2), gravé par L. Gaultier. Un livre de 1625 offre l'image d'un camelot de le capitale de Louis XIII : le Crieur de Confréries (3). Un ouvrage de Guy de La Brosse contient le plan du « Jardin Royal des Plantes » à la date de 1636 (4). Ailleurs, ce sont *Les Espèces d'Or et d'Argent tant de France qu'Estrangères ausquelles le Roy a donné cours par son présent Edict* (de 1642) (5). C'est *La Pratique de l'Aiguille industrieuse*, les dentelles, les passements aux fuseaux, inventions du Vénitien Vinciolo, ou de l'Anglais Mignerak, dont les femmes occupent leurs doigts (6).

A soixante ans de distance, on note — dans des publications de même ordre — la persistance soit de certaines préoccupations industrielles, soit de certains traitements médicaux : ainsi les deux frontispices des *Mémoires et instructions pour l'établissement des Meuriers* de Le Tellier et d'Isnard (7); ainsi la planche anonyme qui représente les baigneurs des *Bains de Bourbon-Lancy et Larchanbau* (8) et la gravure signée « L. David

(1) D. T. V. Y. *Les États, Empires, Royaumes...* Paris, 1625, in-fol. (Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs).

(2) *J. Passerati Comentarii.* Paris, 1607, in-fol.

(3) *Le Calendrier de toutes les Confréries de Paris.* Paris, 1612, in-8 (Bibliothèque Mazarine, 32, 220).

(4) *Description du Jardin royal des plantes médicinales.* Paris, 1636, in-4.

(5) *Edict du Roy...* Paris, 1642, in-8 (Bibliothèque de l'Institut, L, 290).

(6) Vinciolo, *Les secondes œuvres et subtiles inventions de lingerie...* Paris, 1603, in-4, et Mignerak, *La pratique de l'aiguille.* Paris, 1605, in-4 (Cabinet des Estampes).

(7) Paris, 1603, in-4, et Paris, 1665, in-8.

(8) Paris, 1604, in-8 (Bibliothèque de l'Institut, M, 1089).

in. et sc. » qui groupe de nombreux malades — fort gais du reste — dans le parc de la Source de Forges (1).

Certains ouvrages illustrés ont une autre importance et méritent de fixer un peu plus longtemps l'attention.

Les livres de voyages ont été fort nombreux au XVIIe siècle. Si les illustrations sont, en général, dénuées de valeur artistique, souvent les dessins en ont été faits sur place par un voyageur, l'auteur du livre, l'un de ses compagnons, ou l'un de ses devanciers. Rarement le dessinateur a possédé le talent de bien rendre et saisir la réalité. Quelquefois, même, on peut se demander s'il a su la voir ou si un graveur maladroit n'a pas dénaturé ses croquis. Mais ces planches de livres de voyage, si informes ou si grossières qu'elles soient, offrent l'intérêt de conserver les premières visions coloniales des explorateurs français et de leurs lecteurs.

Lescarbot, qui se dit « Témoin oculaire d'une partie des choses » racontées dans son *Histoire de la Nouvelle France* (2) publiée en 1609, a très probablement, dessiné lui-même les vues des villes ou des côtes, (gravées par Swelinck) qui ornent son livre.

Les *Voyages et Découvertes* de Champlain (3) (1619) font connaître les Indiens, leurs mœurs, leurs chasses et leurs danses. Flacourt, dans sa *Relation de la Grande Isle de Madagascar* (4) apporte une vue du Fort Dauphin, des portraits de Madécasses et des images des fleurs et des animaux qu'il a vus ou figurés d'après les récits des Indigènes.

Il est possible que le Père Dan, dans son *Histoire de Barbarie et de ses Corsaires* (5), ait prétendu donner une vue du

(1) COLLETET, *Les divertissements de Forges*. Paris, 1663, in-12 (Bibliothèque du baron de BETHMANN).

(2) Paris, 1609, in-8.

(3) Paris, 1620, in-8 (Bibliothèque du baron James de ROTHSCHILD).

(4) Paris, 1658, in-4 (Edition de 1661. Bibliothèque de l'auteur).

(5) Paris, 1649, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, Y, 185).

port d'Alger, mais ce frontispice traduit surtout l'idée qu'on se faisait alors en France de cette ville. Au premier plan, un père de l'Ordre de la Sainte Trinité et Rédemption des Captifs, verse l'or nécessaire au rachat d'un captif que des Corsaires tiennent enchaîné ; dans le lointain s'étend la mer chargée de vaisseaux en partance.

Les gravures du *Pèlerin véritable de la Terre saincte auquel soubs le Discours figuré de la Jérusalem antique et moderne de la Palestine est enseigné le chemin de la Céleste au très chrestien Roy de France...* (1), sont plus intéressantes. Le livre montre d'abord le pèlerin qui prend congé du roi ; puis viennent des plans ou des vues de toutes les villes traversées, le Saint-Sépulcre, la maison de Caïphe, le Mont des Oliviers, le Cédron, etc. Et tout ne paraît pas fantaisie dans ce premier « Itinéraire de Paris et Jérusalem » ; il y a des détails qui ont dû être relevés sur place.

La traduction du *Voyage d'Adam Olearius en Moscovie* (2) contient quatre planches dont une du cours de la Volga avec paysages russes, isbas, chameaux, véhicules tartares... Ici encore la notation est exacte, mais la gravure signée « D. P. » pourrait bien être d'importation étrangère (et faite par l'Italien Dominique Peruzzini).

Il en est de même pour les bois nombreux, et, par exception, assez bons, qui ornent les *Voyages et Observations du sieur de La Boullaye* (3), en Europe, Asie et Afrique.

Avant 1660, le seul livre français illustré relatif à des pays étrangers, qui présente à la fois des garanties d'art et d'exactitude, est, sans doute, le *Recueil des divers portraits des principales dames de la Porte du Grand Turc, tirés au naturel*

(1) Paris, 1615, in-4 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, D. 1. n. 38).
(2) Paris, 1659, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, S. 121).
(3) Paris, 1653, in-4 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, D. 1. t. 30).

sur les lieux... par George de la Chapelle, peintre de la ville de Caen (1). Il faut ajouter : et gravés par Nicolas Cochin, élégant graveur, natif de Troyes.

Dans la dédicace, l'auteur s'exprime ainsi :

« ... J'ai esté curieux d'observer jusques au moindre traict, « tant de broderie que de pierreries dont se parent ordinairement « les dames de la Porte... J'ay, outre cela desseigné l'éloigne- « ment... représentant en petit Constantinople et son port, avec « une partie de Galeta, de Cachambascha et Péra, demeure ordi- « naire des Ambassadeurs.

« Monseigneur de La Haye, digne ambassadeur de France « en ces païs là, peut certifier à quel point j'ay esté exact en ces « figures que j'ay desseignées en sa présence ».

Et le privilège du livre confirme ces paroles en attestant que l'auteur a « demeuré plusieurs années dans les pays du Levant » et qu'il a eu « par la faveur de nos ambassadeurs », le pouvoir « de voir et tirer au naïf les Dames et autres de ce païs-là » (2).

A en juger par les illustrations des livres de la première partie du XVIIe siècle, ce qui paraît avoir le plus intéressé les Français de ce temps, après la mythologie, ou leur propre histoire, c'est la science naissante. A diverses reprises, on réédite le volume à très nombreuses figures sur bois des *Œuvres d'Ambroise Paré* (3) et l'*Histoire générale des Plantes* de Daleschamps « où sont pourtraites et descrites infinies plantes » (Il y en a environ 3000) (4). En 1628, paraît à Poitiers, avec figures en tailles-douces, *Les œuvres de Jacques et Paul Contant, maistres apoticaires* (5). L'une des planches porte la mention

(1) Paris, 1648, in-fol. (Cabinet des Estampes, Od. 14.)

(2) Voir dans la *Revue de l'Art français* de l'année 1896, des articles de Ph. DE CHENNEVIÈRES (p. 227 à 239 et 241 à 247).

(3) Paris, 1614, in-fol. 7e édition (Bibliothèque de la Pharmacie centrale de France).

(4) Lyon, 1653, in-fol. (Bibliothèque de la Pharmacie centrale de France).

(5) Poitiers, 1628, in-fol. (Bibliothèque de l'Ecole de pharmacie, 83.)

CONSTANTINOPLE, PEINTURE DE G. DE LA CHAPELLE,
GRAVURE DE N. COCHIN

G. DE LA CHAPELLE : *Portraits des Dames de la Porte.* — In-fol. Paris, 1648.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. W. 281.)

Voir page 296.

« Contant Inventor — Pinson pinxit ». D'autres « Contant Inventor — Demoges fecit ». Tontes sout gravées par une main inexpérimentée, et celui qui en a donné les dessins n'était guère plus habile que le graveur. Mais de quel amour pour les fleurs, de quelle passion pour la botanique, de quelle curiosité pour les singularités de la nature témoignent ces bouquets, ces guirlandes, ce meuble à tiroir pour les graines, ces rayons de bibliothèques pour les livres qui traitent de plantes, et cette image rudimentaire d'un caméléon (1)?

En 1647, un médecin de Rouen, P. Guiffart, publie un *Discours du vuide sur les expériences de M. Paschal* (2), il n'omet point d'y ajouter des figures explicatives. C'est la physique qui commence. Au contraire, une planche d'un livre édité également à Rouen, *Le traicté de la Sphère* (3), est caractéristique du prestige que gardent encore, au milieu du XVIIe siècle, certaines idées fausses : la terre y occupe le centre du système solaire. (La même observation est à faire à propos des figures d'une nouvelle démonstration de l'immobilité de la terre, qui paraît à la Flèche en 1645) (4).

Les illustrations de l'*Harmonie Universelle,* du Père Mersenne (5), reproduisent tous les instruments de musique à cordes ou à vent alors connus, et révèlent, tout autant que les savantes théories de l'ami de Descartes, le goût nouveau qui va se développer en France pour la musique d'Opéra.

Mais le plus beau livre de science publié avec figures, entre

(1) C'était un des animaux qui occupaient les « curieux de la nature » entre 1620 et 1640. PEIRESC s'en était fait envoyer deux de Tunisie et, dans ses lettres, il en donne des nouvelles à ses amis. On trouve, dans l'œuvre de BOSSE, le dessin d'un caméléon admirablement gravé.

(2) Rouen, 1647, in-8.

(3) Rouen, 1631, in-4 (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, C 2, a 22).

(4) La Flèche, 1645, in-4.

(5) Paris, 1636, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, M, 453.)

les années 1600 et 1660, c'est le premier ouvrage où soit ébauchée la théorie de la machine à vapeur (1), *Les Forces mouvantes* de Salomon de Caus (2). L'édition de Paris est datée de 1624. L'édition originale avait paru à Francfort environ dix ans auparavant (3). Toutefois, la publication était déjà toute française, puisque le livre était écrit en français, par un Français, et portait dédicace au « Roy très Chrestien », et privilège octroyé par ce même prince.

Les planches, qui diffèrent peu d'une édition à l'autre, représentent treuils, moulins, horloge à contrepoids, orgue hydraulique et toutes les machines mues par la force de l'eau depuis une pompe « pour donner grand secours aux maisons qui seroyent enflamblées » jusqu'à un mécanisme par lequel « plusieurs « oyseaux chanteront diversement quand une choüette se tour- « nera vers iceux ».

Ces gravures ne sont pas signées, à l'exception de la « fontaine du Cupidon où il y aura une tourterelle qui boira autant d'eau, comme on luy en donnera ». On lit, au bas de cette page, « I. v. heyden f. » (4); tout porte à croire que c'est ce même artiste qui a gravé toutes les « Inventions » de Salomon de Caus. Il était né à Strasbourg et vécut à Francfort, mais il se rattache à l'école des de Bry et des Mérian, une école à demi française par ses origines.

Ce livre contient encore des projets de statues animées, de grottes, de fontaines. Il est probable que de Caus qui parle du Jupiter pluvieux de Jean Bologne à « Pratolin » (Pratolino), avait séjourné en Italie. Son livre a dû, tout autant que les travaux des ingénieurs Francini, propager en France le goût des jardins

(1) Voir un article d'Arago dans l'*Annuaire du Bureau des longitudes* de 1829.

(2) Paris, 1624, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, M, 360.)

(3) Francfort, 1615, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, M, 360*.)

(4) Cette signature figure sur des illustrations de livres religieux édités en France vers 1610.

italiens et de leurs « décorations d'eaux » (1) et surtout donner les moyens les plus pratiques de satisfaire aux exigences de cette mode.

Qu'il s'agisse de livres d'histoire ou de livres de sciences, il est rare au XVIIe siècle, de rencontrer réunis l'intérêt esthétique et la valeur documentaire. Il y a cependant un genre d'illustrations où triomphent à la fois l'art et la vérité. Ce sont les portraits insérés en fort grand nombre dans les ouvrages de cette époque. Tous ne sont pas également bons, mais la plupart sont très supérieurs aux autres figures de livres. Et ces effigies ne se ressemblent pas toutes, ainsi qu'en pourrait seul juger un observateur léger. Les artistes ont fait visiblement effort pour peindre leurs modèles « au naturel », sans même se laisser aller à les flatter. Il y a des planches fort réalistes où le portraitiste n'a fait grâce ni d'une verrue, ni d'un œil crevé comme dans l'image du comte de Saint-Aignan, gravée par Daret pour *Les vers héroïques du sieur Tristan Lhermite* (2), ou dans celle qui est signée « Henricus Gascard deli. 1656. Jo. Patigny sculp. » et que l'on a placée dans *Les Tables astronomiques du comte de Pagan* (3) (Le portrait est le sien).

Quelques-uns de ces portraits sont fictifs, comme celui de la princesse Astrée (4). La tradition veut pourtant que ce soit celui de la belle Diane de Châteaumorand, la cousine, belle-sœur et épouse de d'Urfé. D'autres sont rétrospectifs comme ceux de Ronsard et de son ami Muret, et des derniers Valois, qui ornent

(1) Voir H. LEMONNIER, *L'Art français au temps de Louis XIV*. Paris, 1911, in-16 (p. 284 et 285).

(2) Paris, 1648, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 128 A). M. BERNARDIN dans sa thèse sur Tristan LHERMITE (Paris, in-8, p. 242) soutient que c'est une mouche, ce qui faisait appeler SAINT-AIGNAN le « Chevalier à la Mouche », mais on peut s'y tromper et la mouche servait peut-être à cacher la verrue.

(3) Paris, 1658, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, M, 770).

(4) D'URFÉ, *L'Astrée*, 1633, in-8 (Bibliothèque Nationale).

en 1609 l'édition d'ensemble des œuvres du grand poète du XVIe siècle (1).

Il y a des portraits d'apparat, emphatiques et à détails allégoriques, tel le Richelieu qui, du pied, écrase le croissant de de Turquie, tandis que d'une main il tient enchaînés le Lion espagnol et l'Aigle d'Autriche, et que, de l'autre, il soutient le globe du monde fleurdelysé (2). Mais le cas est rare et peut-être même ne faut-il voir dans ce frontispice de 1650 qu'une leçon indirecte donnée à Mazarin.

Du temps de Richelieu on le représentait ainsi que la chose, soit goût personnel, soit prudence vis-à-vis d'un maître ombrageux, devait lui agréer, c'est-à-dire sans attributs et sous les traits d'un cavalier jeune et... charmant, quoi qu'en pensât Anne d'Autriche (3). En 1651, la duchesse d'Aiguillon fit paraître un ouvrage trouvé, explique le privilège, dans le cabinet de son oncle après décès. Ce *Traitté qui contient la méthode la plus facile et la plus asseurée pour convertir ceux qui se sont séparez de l'Eglise* (4), est orné de l'un des plus jolis frontispices de Mellan : le Cardinal est assis à sa table de travail, devant une fenêtre d'où l'on voit au loin la mer qui baigne les côtes de La Rochelle.

La plupart des personnages, auteurs, héros ou dédicataires, représentés en tête des livres, sont figurés à mi-corps et vus le plus souvent de trois-quarts. Parmi les meilleurs ou les plus curieux de ces portraits, il faut citer, entre beaucoup d'autres, à la date de 1606, celui du jurisconsulte Louis Dorléans dans *Les Ouvertures des Parlements faictes parles Roys de France tenant*

(1) Paris, 1609, in-fol. (Voir une réédition de 1623 à la Bibliothèque de l'Université, Rr. 57).

(2) *Histoire du Ministère d'Armand Jean du Plessis Cardinal duc de Richelieu*.. Paris, 1650, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, X, 142.)

(3) Voir le portrait de LASNE dans le livre de l'abbé COLLINI, *Il sacro Heroe*... Paris, 1626, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 169 A).

(4) Paris, in-fol., 1651 (Bibliothèque de l'Institut, H, 11).

I LVDOVICVS BALZACIVS ANN. ÆT. 40.

PORTRAIT DE BALZAC, DESSINÉ ET GRAVÉ PAR CL. MELLAN

Œuvres diverses du Sieur de Balzac. — In-4°. Paris, 1644.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

Voir page 301.

leur lict de Justice (1) (La gravure n'est pas signée, mais on ne peut l'attribuer qu'à Thomas de Leu) ; puis, en 1608, l'effigie du médecin Renou burinée par Léonard Gaultier (2), et celles des trois premiers botanistes de l'époque (Charles de l'Ecluse à Leyde, Mathieu Lobel à Londres et Jean Robin à Paris) que le graveur Pierre Vallet a jointes à la sienne dans son recueil du *Jardin du Roy* (3).

Dans les œuvres de Coeffetau, apparaît un crayon de Daniel Dumonstier gravé par Mellan (4). Rien ne permet mieux de mesurer les progrès faits en 20 ans par ce dernier artiste, que la comparaison de cette planche de 1623 avec celle qui orne les *Œuvres diverses du sieur de Balzac* (5) publiées en 1644. Balzac fut si content de son portraitiste qu'il recommanda à son libraire de ne pas oublier « d'envoyer de sa part à Mlle de Scudéry une de ces tailles-douces sur satin (6) ». Il en fit donner des épreuves à tous ses amis. Dans ses lettres de 1644, il en parle sans cesse ; il dit : « Vous verrez... la passion qu'a mon père de voir le quatrain de M. Maynard soubs ma taille-douce ». Seuls ce quatrain qu'il n'ose faire enlever de peur de déplaire à Maynard et le costume un peu trop 1630 à son avis ne lui plaisent pas :

« ... Si mon habillement n'est pas à la mode, c'est la faute de « M. Melan et non pas la mienne et vous vous souvenez bien de « ce que je vous en écrivis quand vous m'envoyastes l'éspreuve

(1) Paris, 1606, in-4 (Voir un exemplaire de l'édition de 1612 à la Bibliothèque de l'Institut, L, 165, B).

(2) *Joan. Renodaei med. Parisien. Institutionum pharmaceuticarum, Libre Quinque.* Paris, 1608 (Bibliothèque de l'École de pharmacie, 29, 112).

(3) Paris (1608), in-fol. (Cabinet des Estampes, Jc. 6). L'ouvrage est décrit par Robert Dumesnil (t. VI, p. 127).

(4) N. Coeffeteau, *Pro Sacra Monarchia Ecclesiae...* Paris, 1623, in-fol. (Bibliothèque Nationale, réserve E, 223.)

(5) Paris, 1644, in-4.

(6) *Documents inédits. Lettres de Balzac.* Paris, 1873, in-4 (p. 562).

« de la taille-douce : vous n'avez pas oublié les vers de nostre « Juvénal qui parle ainsy de ma part à nostre Melan :

« Si Melane, voles fiam de rhetore consul ! » (1)

Daniel Dumonstier, le dessinateur du portrait de Coeffeteau en 1623, a donné quelques autres crayons destinés à être gravés pour orner des livres ; parmi les meilleurs il faut mentionner celui du Connétable de Lesdiguières, buriné par Huret (2), et celui d'un bibliophile de Limoges, le Chanoine J. Cordes, par Daret (3).

L'étranger Jérémie Falck traça, lors de son passage à Paris vers 1640, un portrait de J. Tristan, sieur de Saint-Amand, très expressif quoique la gravure n'ait rien que de très ordinaire (4).

Un peu auparavant avait paru dans un livre de 1641 le portrait d'une personne qui, à cette date, a l'air d'une revenante. Pourtant l'édition fut faite par ses soins. Le livre, ce sont *Les Advis ou les présens de la Demoiselle de Gournay* (troisième édition) (5).

La gravure signée « Matheus fecit » représente la « fille d'alliance » de Montaigne à l'âge de 30 ans, et correspond assez fidèlement à la peinture que l'auteur trace d'elle-même : « la « taille médiocre et bien faicte, le teint clair brun, le poil cas- « tain, le visage rond et qui ne peut s'appeler ni beau ni laid ». Il faut ajouter que la physionomie est ouverte et franche, le

(1) *Documents inédits. Lettres de Balzac.* Paris, in-4, 1873 (p. 538, 541, 547, 559, 561 et 563). Le portrait se trouve dans les Collections d'Estampes de la Bibliothèque de l'Université.

(2) L. Videl, *Histoire de la Vie du Connestable de Lesdiguières.* Paris, 1638, in-fol. (Bibliothèque du Ministère de la Guerre, A, 2 h, 59.)

(3) Naudet, *Bibliothecæ Cordesianæ Catalogus....* 1643, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, AA, 143).

(4) *Commentaires historiques contenant l'Histoire générale des Empereurs, Impératrices de l'Empire romain.* Paris, 1644, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, V, 49).

(5) Paris, 1641, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, R, 58 A).

PORTRAIT DU P. NICERON, GRAVURE DE MICHEL LASNE.

Le P. Niceron : *Thaumaturgus opticus.* — In-folio. Paris, 1646.

(Bibliothèque de l'Institut. M. 427.)

Voir page 303.

regard intelligent. Le plus grand défaut de ce visage est un nez un peu trop fort. La coiffure est assez particulière à cause d'un voile fixé à l'extrémité du chignon; de plus, en raison soit de l'usure de la planche, soit d'un mauvais tirage, les cheveux paraissent blonds et non pas châtains.

Michel Lasne a gravé beaucoup des portraits placés dans les livres de 1620 à 1650 environ. L'un des plus originaux est celui du physicien Niceron occupé à mesurer un icosaèdre (1). Le savant en avait lui-même donné le dessin. Il avait d'ailleurs déjà crayonné un des portraits les plus curieux du XVIIe siècle. En effet, dans un livre de 1638, *Le Mercure charitable ou contre-touche et souverain Remède pour Des-empierrer le R. P. Petau, jésuite d'Orléans depuis peu métamorphosé en fausse Pierre de touche* (2), l'auteur Jacques d'Auzolles-Lapeyre, raconte que Niceron, à 18 ans, fit de lui certaine figure qui le « représente si naïvement bien qu'il ne s'est jamais fait pourtraict de moy, dit-il, qui me soit plus semblable », et pour en faire les lecteurs juges, il a eu soin de mettre sous leurs yeux cette figure gravée par J. Picart (d'après Niceron). Ce ne sont que lignes confuses et sans signification; il y a là un jeu d'optique et il suffit d'un miroir, disposé à propos, pour redresser l'image déformée.

Dans *La Lyre du Jeune Apollon ou la Muse naissante du petit de Beauschasteau* (3) publiée en 1657, se trouve un charmant portrait de l'enfant prodige signé « Hans pinxit. J. Frosne sculpsit ». Le volume renferme quelques autres portraits, également dus au graveur Frosne. Mais cet artiste appartient à la seconde partie du XVIIe siècle.

Au contraire, en tant qu'illustrateur, c'est bien à la période

(1) R. P. Joannis Francisci Niceronis Parisini, ex ord. minim. *Thaumaturgus Opticus seu Admiranda Optices*... Paris, 1646, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, M. 427).

(2) Paris, 1638, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, S, 164).

(3) Paris, 1657, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 128 c).

qui finit en 1660 qu'appartient Nanteuil. Il fit ses débuts comme buriniste en 1649 dans le portrait de Voiture(1) d'après Philippe de Champaigne, et il ne travailla plus guère pour les libraires après leur avoir donné le portrait de Gassendi daté de 1658(2). Entre temps, il a révélé toute la plénitude de son génie dans l'un des portaits placés en tête de *La Pucelle* de Chapelain, non pas dans la brillante effigie du duc de Longueville, mais dans celle plus grave et plus sévère de l'auteur du livre. Quoique le portrait n'ait rien de particulièrement flatteur, Chapelain en fut si satisfait qu'à tous ceux qui lui demandaient de se faire peindre, il répondait :

« Jamais peintre n'y réussira si bien que Nanteuil a fait dans « l'estampe insérée au volume de la *La Pucelle*(3). »

Une parole aussi sensée justifie le mot du grand détracteur de Chapelain :

« ... Que n'écrit-il en prose? »

Tous ces personnages du XVIIe siècle, dont les yeux regardent encore du fond des pages des vieux livres, ont beaucoup vécu dans les salons du temps, beaucoup causé, beaucoup discuté ; il serait étonnant qu'un artiste n'ait pas fixé cette vision si caractéristique de l'époque. Chauveau l'a essayé dans les illustrations des *Délices de l'Esprit* de J. Desmarets (4), gravures qui comptent parmi celles qu'il a le plus soignées. On y voit, en un mélange de réalité et de fiction tout à fait dans le goût des lecteurs de l'*Astrée* ou du *Grand Cyrus*, deux causeurs qui, de planche

(1) *Les œuvres de M. Voiture*, 1649, in-4.

(2) *Petri Gassendi... Opera Omnia.* Paris, 1658, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut M. 33). Robert DUMESNIL (IV, p. 105) dit que le portrait placé dans le livre est un 3e état de la planche de NANTEUIL. MELLAN avait déjà gravé vers 1638 le portrait de GASSENDI. Les deux œuvres, de premier ordre toutes deux, sont très intéressantes à comparer.

(3) Voir *Documents inédits. Lettres de Chapelain.* Paris, in-4. (t. II, p. 445 et aussi p. 346, 354 et 807).

(4) Paris, 1658, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, R, 63, E 4.)

PORTRAIT DESSINÉ ET GRAVÉ PAR NANTEUIL.

CHAPELAIN : *La Pucelle.* — In-folio. Paris, 1656.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. Δ 213 = Δ 216.)

Voir page 304.

en planche, poursuivent une conversation commencée sous les arbres du Luxembourg, continuée sous les lambris d'une chambre Louis XIV, devant la porte d'une auberge de village, au milieu des splendeurs d'une riche galerie, dans les vestibules des palais royaux et des temples des dieux, et interrompue à regret auprès du Crucifix placé au chevet de leurs lits. Il semble que l'artiste ait pris un plaisir personnel à tracer le tableau de cette vie mondaine où se mêlaient alors partout, en France, gens de lettres et gens de Cour. Ce n'est qu'un côté de la réalité, mais la notation est conforme aux récits du temps, et il n'y manque même pas une singulière alliance du religieux et du profane, puisqu'on y voit apparaître, pareil à la statue du Commandeur, le Christ dans une salle de jeu.

IV

RAPPORTS AVEC LE THÉATRE ET LES AUTRES ARTS

Les livres à figures du XVIIe siècle qui touchent à l'histoire des théâtres, tirent une valeur particulière du fait que l'on a relativement peu de renseignements sur la partie de cette histoire comprise entre la disparition des Mystères et la création de « La Comédie Française(1) ». Le document le plus précieux sur l'art de la mise en scène au cours de cette période, le mémoire du machiniste Mahelot(2), remonte seulement à l'année 1633(3).

Les éditions des *Tragédies* de Monchrestien(4) et de Robert Garnier(5) en 1604 et 1605, ne contiennent pas d'autres figures que des variantes du frontispice à portique alors en vogue. Mais vers 1620, on trouve, sous la forme modeste de fleurons de

(1) En 1680, par la fusion des troupes de MOLIÈRE et du Marais réunies avec celle de l'Hôtel de Bourgogne (Voir *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*. 1901, t. XXVIII, p. 105).

(2) Voir Bibliothèque Nationale, Ms. F, Fr. n° 24330 (à la p. 9 il est fait mention de trois troupes rivales en 1635).

(3) Indication tirée du titre des pièces citées et de l'ordre de l'énumération.

(4) Rouen, in-12, 1604.

(5) Rouen, in-12, 1605.

titres, des vignettes curieuses qui représentent le théâtre de Bruscambille (1), et les tréteaux de Tabarin (2), avec ces personnages eux-mêmes et quelques autres de leurs compagnons. En 1624, le public apparaît, vu de dos, entre deux motifs allégoriques, à la première page du *Théâtre* d'Alexandre Hardy (3). Le tome IV, édité à Rouen deux ans plus tard, donne, dans les médaillons du frontispice, la figuration d'une des scènes des 6 pièces contenues dans le volume, ainsi que les deux grands premiers rôles du temps, le berger et la bergère des Pastorales. Le 5e volume enfin contient une gravure signée par Crispin de Passe; et le nom de cet artiste, joint au caractère réaliste des figures, aux détails des costumes contemporains, autorise à se demander si cet Apollon et ces Muses (4) ne sont pas les portraits des principaux acteurs et actrices de l'Hôtel de Bourgogne dont Hardy était le fournisseur à gages.

La question a son importance puisque les débuts de ce théâtre sont mal connus (5). Outre les tragédies et les bergeries, on y jouait force farces et facéties. Le personnel comique, Gaultier Garguille à la face maigre et blème, Gros Guillaume et Turlupin aux corps rebondis, aux traits réjouis, ont été gravés par Lasne en tête des *Nouvelles Chansons de Gaultier Garguille* (6). Ils se retrouvent tous trois, en compagnie de la femme de Gros Guillaume, du Français, de l'Espagnol et d'un septième person-

(1) *Paradoxes et facecieuses fantaisies de Bruscambille.* Rouen, 1620, in-12 (Voir Bibliothèque du baron James de ROTHSCHILD).

(2) *Inventaire universel des Œuvres de Tabarin.* Paris, 1623, in-12 (Voir Bibliothèque du baron James de ROTHSCHILD, un exemplaire de l'édition de Rouen en 1629).

(3) Paris, 1624, in-8 (Voir Bibliothèque de l'Institut, Q, 561 D, l'édition de 1626-1628 en 6 volumes. Le frontispice est daté de 1624). Le public n'est peut-être pas uniquement celui des badauds du Pont-Neuf, mais ce n'est pas un public de Cour.

(4) APOLLON a le cou un peu court et fort qui caractérise beaucoup de ténors; les Muses ont des visages vulgaires et portent des costumes Louis XIII simplifiés.

(5) Voir MARSAN, *La Pastorale.* Paris, 1905, in-8 (p. 289).

(6) Paris, 1632, 2e édition (Dictionnaire de JAL).

nage Guillot Gorju, sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne représentée en tête d'une édition du *Roman comique* de Scarron (1). Le livre est de la fin du XVIIe siècle, toutefois le frontispice appartient à la première moitié ; d'abord c'est la copie réduite d'une estampe de Bosse, qui dut être faite lors de la fixation à Paris de la troupe de l'hôtel de Bourgogne vers 1629 (2) et, chose singulière, la copie correspond mieux que l'original aux petits vers inscrits au bas de ce dernier (3) ; ensuite on retrouve les mêmes personnages sur des planches distinctes dessinées par Huret et gravées par Couvay et Rousselet à peu près vers la même date (4). Tous ces dessinateurs ou graveurs vivaient à Paris, ils n'ont pu manquer d'aller quelquefois au thâétre, et ils n'auraient pas risqué de mécontenter leurs clients en leur donnant des créations de fantaisie au lieu et place des portraits « tirés d'après le naturel » de leurs comédiens favoris.

La même observation s'applique au frontispice du *Capitan par un comédien de la troupe jalouse* (5) qui reproduit le type du « matamore », créé par l'acteur Bellemore, et probablement aussi à celui du *Jodelet* de Scarron (6), joué par Julien Bedau. L'exemple venait de Callot dont les estampes avaient popularisé les personnages de la Comédie italienne, Pantalon, Scapin... ; et plus tard Chauveau ne fera que suivre une tradition en gravant en tête de la première édition de Molière, l'auteur dans ses rôles

(1) Paris, 1651-1657, in-12 (Voir l'édition de 1692, Bibliothèque de l'auteur). La première édition de la première partie parut avec un frontispice différent, dû à DELLA BELLA.

(2) Voir PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française*. Paris, in-8 (IV, p. 193).

(3) Œuvre de BOSSE, Cabinet des Estampes. Ed. 30 a. Détail relatif au 7e personnage nommé.

(4) Cabinet des Estampes, Tb, 34 b.

(5) Paris, 1638. Cité par BERNARDIN, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*. Paris, 1895, in-8, (p. 511).

(6) Paris 1645, in-4 (Voir MORILLOT *Scarron*. Paris, 1888. In-8, p. 271).

de marquis ou de valet, ainsi que la grande coquette de sa troupe, Armande Béjart (1).

Après les portraits d'acteurs, viennent ceux des écrivains eux-mêmes. Lasne a buriné, pour l'édition des « Œuvres de Corneille » en 1644 (2), le meilleur portrait du poète qui soit connu et sans doute aussi le plus révélateur de sa véritable physionomie avant que

« Les rides sur son front... »

aient gravé les atteintes de l'âge et des chagrins (3).

Parmi les auteurs dont les pièces balançèrent alors au théâtre le succès du *Cid* ou de *Cinna*, se placent Tristan l'Hermite et Scudéry. Le premier fit buriner son effigie par Daret, d'après une miniature de Du Guernier, pour l'édition de ses *Vers héroïques* en 1648 (4). Quant à Scudéry, mécontent à la fois de la planche de Lasne, un peu ridicule avec la devise :

« Et poëte et guerrier
« Il aura du laurier », (5)

et de la gravure anonyme qui le représente en première page des *Femmes illustres* (6) il voulut, en 1654, que le chantre d'*Alaric*

(1) Paris. 1666, in-12, 2 vol. Il faut noter en outre que d'après les indications du *Registre de La Grange* (1659-1685) (édité par Ed. THIERRY), on trouve dans *L'École des Maris* (Paris, 1661) les portraits de LA GRANGE, MOLIÈRE et Mlle DE BRIE ; et dans *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée,* ceux de LA GRANGE et MOLIÈRE.

(2) Paris, in-12. (Voir Bibliothèque Victor COUSIN, l'édition de 1654. N° 10957-59, qui contient le même portrait que les éditions de 1644, 1648, 1652, *Bibliographie Cornélienne*, n° 98-102).

(3) Voir une note sur les portraits de CORNEILLE, dans les *Comptes rendus de la Société des Beaux-Arts de Rouen* en 1847.

(4) Paris, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 128 A). Le portrait de cette édition est anonyme, mais M. BERNARDIN dans sa thèse sur *Tristan* (page 270) reproduit la signature d'une autre épreuve « DU GUERNIER delin. Daret cœlavit 1648 ».

(5) SCUDÉRY *Le trompeur puni*, Paris 1635, in-8 (*Bibliographie Cornélienne*, n° 182).

(6) Paris, 1644, 2 vol. in-4 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Z, 848).

offrît ses traits au public avec cette mention « Robert Nanteuil ad vivum faciebat » (1).

De 1630 à 1660, la plupart des pièces de théâtre qui furent imprimées, parurent avec frontispice. Les signataires sont Lasne, Charles et Jérôme David, Daret, Brébiette, Ch. Le Brun, Claude Vignon et Bosse. Les sujets varient depuis la simple allégorie d'une marotte et d'un compas pour la *Folie du Sage* (2) de Tristan, jusqu'à la reproduction, en tête de la *Panthée* (3) de ce même Tristan, d'un tableau de La Hyre presque sans aucun rapport avec la tragédie.

Le plus souvent, les artistes reproduisent une des scènes principales de la pièce, comme Vignon et Lasne dans l'*Antigone* de Rotrou (4) ou encore ajoutent la scène que le théâtre n'a pu donner, ainsi Le Brun et Daret pour le combat des Horaces en tête de l'édition de 1641 (5).

Quelques planches servent pour deux pièces différentes avec ou sans retouches. Le frontispice de la *Descente d'Orphée aux Enfers* (6) de Chapoton en 1640 et celui de sa *Grande Journée des machines* (7) en 1648, sont identiques au titre près. Au contraire, ailleurs les modifications apportées sont assez importantes pour dénaturer la pensée première. La gravure de Brébiette, d'après Vignon, qui orne un *Coriolan* (8) de 1638, est une eau-forte pleine de vie et de force ; les visages sont caractérisés,

(1) *Alaric*, Paris, 1654, in-fol (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

(2) Paris, 1645, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 149 I**).

(3) Paris, 1639, in-4 (Voir BERNARDIN *Tristan*...).

(4) Paris, 1639, in-4.

(5) Paris, 1641, in-4 (*Bibliographie Cornélienne*, n° 15. Cabinet des Estampes, Œuvre de Pierre DARET, t. II).

(6) De CHAPOTON *La Descente d'Orphée*... Paris, 1640, in-4, (Bibliothèque de l'Université, Rra 417).

(7) *Idem. La Grande Journée*... Paris, 1648, in-4 (id. Rra. 418).

(8) *Idem. Le Véritable Coriolan*, Paris, 1638, in-4 (Bibliothèque de l'Institut. Q, 149. D*).

les mouvements naturels, les expressions de circonstance. On en retrouve un second état, en 1645, dans la tragédie de Mareschal *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne* (1) : les enfants ont disparu, les gestes des femmes ne s'expliquent plus ; rien ne concorde plus entre la figure et, le titre du livre, sans compter que l'usure des tirages a fait perdre à la planche toute sa fraîcheur.

M. Bernardin, dans sa thèse sur *Tristan l'Hermite* (2) cite un exemple curieux de ces falsifications de frontispices. Le libraire Courbé ayant besoin, en 1639, d'une gravure pour *La Mort des enfants d'Hérode* (3) de La Calprenède, se contenta de faire transformer, sur le cuivre de Bosse pour la *Mariane* de 1637, la princesse en un jeune homme ; la robe fut coupée, le collier supprimé, et une cuirasse ajoutée. Mais en 1644, il fallut faire une nouvelle édition de la *Mariane* (4). Rien de plus simple, on rétablit le collier. Il va sans dire que la figure hybride ainsi obtenue ressemblait peu à celle de 1637, malgré l'identité des signatures. Il est difficile de croire que Bosse se soit prêté à ces métamorphoses. En tout has, l'opération ne dut pas plaire au public, car, l'année suivante (1645), la pièce reparut avec un nouveau frontispice, gravé par Daret d'après Le Brun.

La pratique de ces retouches de planches n'avait rien d'artistique. Ce n'était pas seulement par esprit d'économie qu'on agissait ainsi, puisqu'on trouve des estampes de Bosse où les femmes sont recoiffées par Poilly à la mode du jour (5). Peut-être dans le cas des pièces de théâtre, le fait correspondait-il à une certaine réalité, la similitude du décor où se jouaient ces pièces ? Il serait très intéressant de dresser le tableau des représentations

(1) Paris, 1645, in-4 (Bibliothèque de l'Université).
(2) Paris, 1895, in-8 (p. 192).
(3) Paris, 1639, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 149 A).
(4) Paris 1644, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, 149 A*).
(5) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, (t. I p. 211 et suiv.)

de l'Hôtel de Bourgogne et de celles du Théâtre du Marais (1) et de le comparer à la liste des pièces dont les frontispices se ressemblent soit par le cadre, soit par les détails. Il est possible qu'on puisse arriver ainsi à compléter les précieuses indications fournies par le *Mémoire* de Mahelot sur la mise en scène dans le Paris du XVIIe siècle. On retrouve, dans le frontispice de *La Mort de César* de Scudéry (2) les mêmes balustrades que celles qui figurent comme un indispensable accessoire sur les croquis de Mahelot, et la gravure placée en tête de l'*Illusion comique* de Corneille semble copiée sur l'une des descriptions de ce machiniste. D'autre part, en feuilletant des éditions successives des œuvres des deux Corneille par exemple, publiées de 1660 à 1720, on constate que les costumes des personnages varient selon les caprices de la mode du jour, tandis que les postures et les décors restent les mêmes comme s'il y avait une tradition fixée et toujours suivie sur la scène.

Ce sont là des hypothèses ; d'autres renseignements apportés par les figures de livres sont plus certains et mieux fondés. On a vu qu'on trouve dans ces illustrations les principaux théâtres de Paris entre 1600 et 1630 ; on y rencontre également ceux qui furent ouverts sous Richelieu et Mazarin. Michel van Lochom a gravé en tête de la *Comédie des Comédiens* (3) en 1635, la façade du théâtre de Mondory (Théâtre du Marais), sans oublier les affiches du spectacle de chaque côté de la porte. Della Bella a reproduit les splendeurs de la scène du « Palais Cardinal » (4) et Silvestre celles de la salle du Petit Bourbon (5).

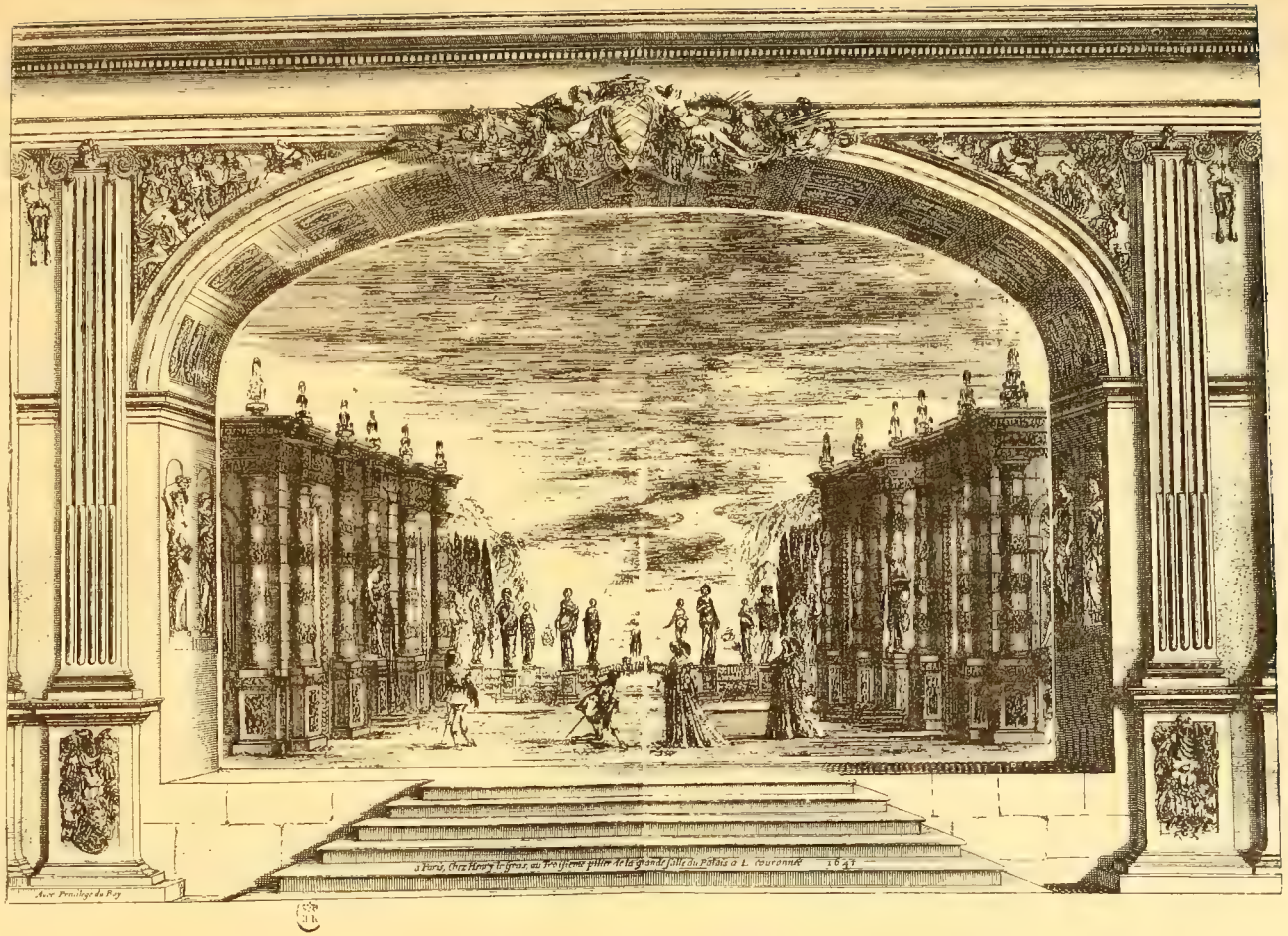
(1) C'est précisément une question dont s'occupe actuellement la Société de l'Histoire de Paris.

(2) Paris, 1637, in-4.

(3) SCUDÉRY, *La Comédie des Comédiens*, Paris, 1635, in-4.

(4) *Mirame*, Paris, 1641, in-fol (Bibliothèque Nationale Rés. Y, 5688, A.).

(5) *Décorations et Machines aprestées aux Nopces de Tètis*. Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).



THÉATRE DU PALAIS-CARDINAL. — Décor gravé par ST. DELLA BELLA.

Mirame (2e acte). — In-folio, Paris, 1641.

(Bibliothèque Nationale. Réserve Y 5688 et Bibliothèque de l'Institut R. 63 E7.)

Voir page 314.

Ces livres et d'autres font en même temps connaître les principaux décors. Ce qui frappe tout d'abord dans ces figures, c'est comme la répercussion par l'image des discussions soulevées par la question des trois unités. Un auteur de 1632, Raysiguier, déclare qu'à l'Hôtel de Bourgogne, les spectateurs exigent que l'on contente leurs yeux par la « diversité et changement de la face du théâtre » (1). Quelques années plus tard, un illustrateur, Jérôme David, répond en montrant le triomphe des idées adverses ; il groupe d'acte en acte, devant le même palais impérial, les personnages du *Martyre de Sainte Catherine...* « de M. de La Serre » (2).

La règle des vingt-quatre heures a été plus ingénieusement encore mise en évidence au commencement et à la fin des luttes suscitées par cette théorie. En 1631, les planches de Lasne pour la *Silvanire* (3) de Mairet, sont aussi variées et chargées de détails que la mise en scène à l'Hôtel de Bourgogne, notée par Mahelot, mais de plus on y voit un accessoire dont le machiniste ne parle pas, un soleil qui se lève au premier acte et se couche au dernier. Le même procédé servit en 1641 à Della Bella pour souligner combien la tragédie de Richelieu pouvait servir de modèle aux auteurs « qui n'ont pas l'esprit de suite ». Ces illustrations de la *Mirame* (4) comptent certainement parmi

(1) *Aminte*, Paris, 1632 (Cité par M. Reynier, t. IV, p. 361 de l'*Histoire de la Littérature Française* de Petit de Julleville).

(2) Paris, 1643, in-4 (Bibliothèque de l'Université, 8° Rra. 456). Ces gravures ont en outre l'intérêt de montrer la disposition des tréteaux qui soutiennent les planches (Voir Pougin. Dictionnaire des Théâtres).

(3) Paris, 1631, in-4 (Bibliothèque de l'Institut Q 125e). Le fronstipice du Livre est orné d'un portrait de Mairet. A la suite de l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Institut sont imprimées les *Autres Œuvres lyriques du Sieur Mairet*; en tête, figure un des bons portraits gravés par Lasne, celui du duc de Montmorency, le dédicataire des deux ouvrages. Le volume contient en outre une note manuscrite qui mentionne des corrections faites de la main même de l'auteur.

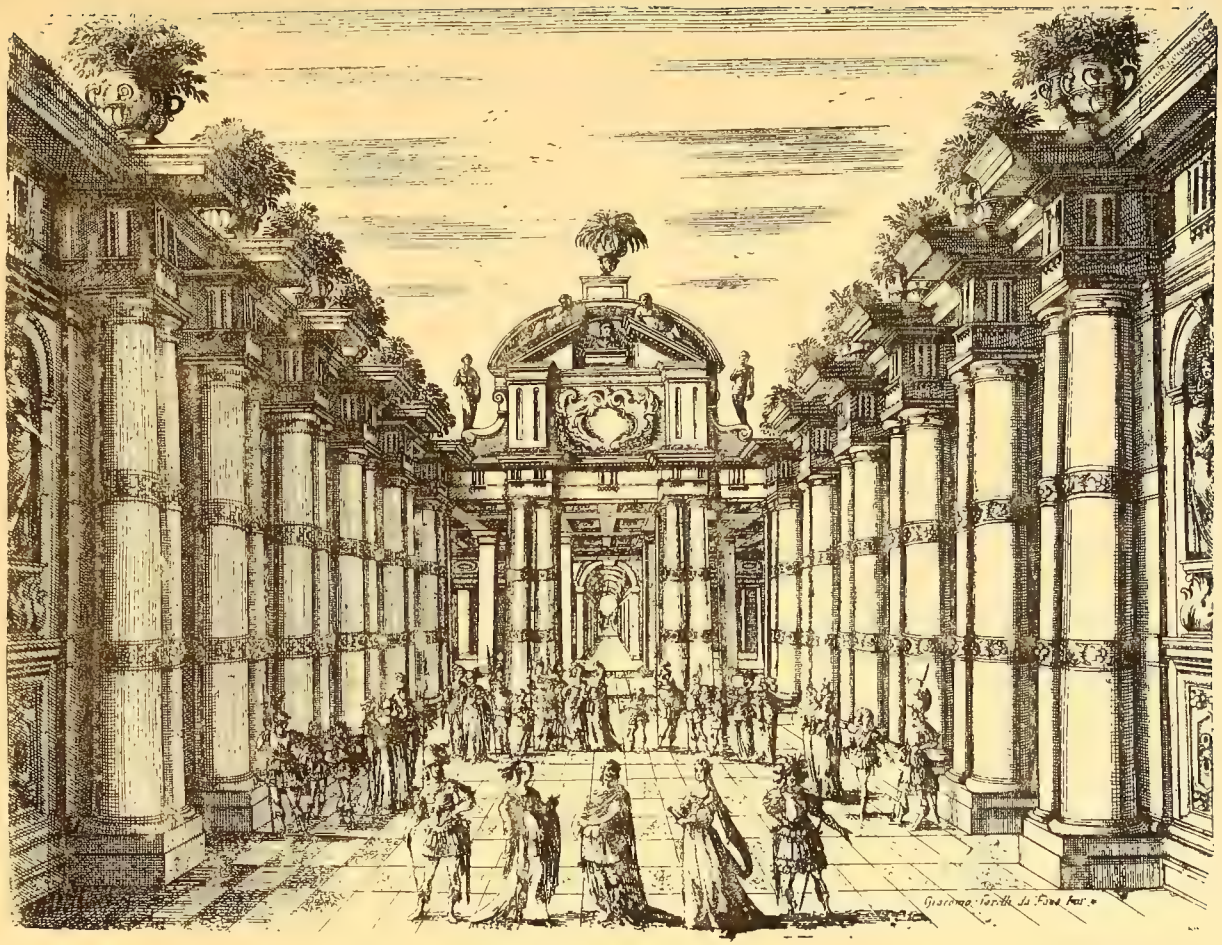
(4) *Ouverture du Théâtre de la Grande Salle du Palais Cardina.. —Mirame, Tragicomédie*, Paris, 1641, in-fol. (Bibliothèque Nationale, Rés. Y. 5688 A).

les plus luxueuses de celles qui furent faites au XVIIe siècle pour une pièce de théâtre. Il faut s'y arrêter un instant.

L'abbé de Marolles, dans ses *Mémoires*, a relaté les circonstances de l'*Ouverture du theâtre de la grande salle du palais Cardinal*, la fête donnée, le choix des invités, et jusqu'à la nuance de mécontentement de la Reine à certaines allusions (1). L'illustrateur, lui, a tourné le dos à la salle pour mettre, sous les yeux des lecteurs, le rideau, la scène, et pour dérouler, dans le même encadrement de pilastres ioniques, les cinq aspects différents de l'unique décor de la pièce. Le jardin du palais royal d'Héraclée s'étend jusqu'à la mer entre une double rangée de superbes colonnades. Il y fait grand jour au premier acte ; au second le ciel s'obscurcit et la lune se lève ; au troisième, l'aurore dissipe la nuit ; puis le soleil s'élève sur l'horizon et c'est dans la pleine lumière de midi que le drame s'achève. Della Bella s'est agréablement joué de sa pointe légère pour tracer ces jeux de lumière, et faire mouvoir, sous ces éclairages divers, Mirame, Arimant, Azamore et le roi. Cependant, pas plus que Lasne dans les figures de la *Silvanire*, il n'a songé à allonger les ombres dans le sens voulu par l'état du ciel.

Les spectacles préférés de la Cour étaient les ballets. Sous Louis XIII, la charge de dessiner les costumes fut dévolue à l'ingénieur Rabel, témoin l'album du Louvre (2). Par suite, on attribue à cet artiste les jolies illustrations du *Discours au Vray du Ballet Dansé par le Roy le Dimanche XXIXe jour de Janvier M. VI.XVII* (3) publié « avec les desseins, tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des masques ». Le sujet est l'épisode de la délivrance d'Armide. A l'une des pages l'artiste a représenté l'héroïne entourée de tortues, d'écrevisses et

(1) Voir SAINTE-BEUVE *Port-Royal*, Édition Hachette, Paris, 1878, in-16 (t. II, p. 9).
(2) Voir p. 147.
(3) Paris, 1617, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Q, 162).



THÉATRE DU PETIT BOURBON. — Décor de TORELLI, gravé par NICOLAS COCHIN.

Feste théatrali per la Finta Pazza. — In-folio. Paris, 1645.

(Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.)

Voir page 315.

de limaçons géants; sur une autre, le tableau du triomphe des Chrétiens; puis viennent les personnages, des danses, une grotte, une fontaine avec naïades vêtues en ballerines, et enfin un sous-bois où se promènent des musiciens guidés par un saint ermite, page dont le charme évoque Florence et le « Printemps » de Botticelli.

Pendant la régence d'Anne d'Autriche apparut à Paris une nouveauté, le Théâtre italien. Sitôt le temps du deuil de Louis XIII expiré, en 1645, fut donné dans la salle du Petit-Bourbon un drame de Giulio Strozzi *La Finta Pazza* (1). Le récit de la fête est orné d'un frontispice et de cinq planches gravées par Nicolas Cochin. Ici, il n'y a plus à se demander s'il y a correspondance entre les gravures et les décors réels ; il est formellement précisé que les illustrations reproduisent les « inventions » de Giacomo Torelli di Fano, c'est-à-dire du metteur en scène venu d'Italie, vers 1640, pour initier les Parisiens aux grands spectacles à machines. On y voit des cours, des places bordées de somptueux palais et la plus jolie vue du Paris de 1645, la perspective du Pont-Neuf. Le graveur Cochin est loin sans doute d'avoir le génie de Callot ou la brillante virtuosité de Della Bella, cependant peu d'artistes auraient su, aussi bien que lui, fixer sur le cuivre toute cette architecture de rêve et de fantaisie.

Mazarin, grand amateur de musique et de représentations pompeuses, voulut faire mieux encore. Il entreprit d'acclimater à Paris l'opéra florentin (2). Il dépensa pour faire monter l'*Orfeo* de Rossi — « 30000 escus » disent ses amis — « 500000 » assurent ses ennemis qui profitèrent du prétexte pour ajouter

(1) *Feste Theatrali per la Finta-Pazza, drama del Sig^r Giulio Strozzi. Rappresentate nel Piccolo Borbone in Parigi quest'anno MDCXLV. Et da Giacomo Torelli da Fano, inventore* Paris, in-fol. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(2) Voir Romain Rolland *Les Musiciens d'Autrefois.* Paris, 1908, in-16 (p. 54 à 105) et *La Gazette de France* du 8 mars 1647.

aux griefs du peuple contre le ministre. La pièce donnée le 2 mars 1647, ne réussit pas et, soit en raison de cet échec, soit pour des motifs étrangers à l'art, le genre fut provisoirement abandonné. Il fallait pourtant utiliser les beaux décors faits sous la direction du peintre Errard (1). Une pièce fut commandée en ce sens à Corneille. Le poète écrivit donc l'*Andromède* (2), pour « illustrer » des images, à prendre le mot « illustrer » dans son acception du XVIIe siècle. L'édition in-4 de cette tragédie, en 1651, contient six eaux-fortes, reproductions fidèles des décors, puisque l'une des planches porte la mention « Giacomo Torelli invenit — Bardot de Montbelliard pinx. F. Chauveau fe. ».

Le rideau du prologue se lève sur une grotte de rochers dont le fond s'entr'ouvre sur une jolie marine, tandis qu'au premier plan passe dans les airs Phébus sur son char. Au premier acte, c'est Vénus qui plane au-dessus d'une capitale toute remplie de palais et d'arcs de triomphe. Au second, les personnages se promènent dans un « jardin délicieux » où les vases de marbre alternent avec les jets d'eau, et les statues avec des myrtes et des orangers. La gravure du troisième acte montre Andromède enchaînée, le monstre qui sort des flots et Persée sur Pégase qui se précipite du haut des airs. A l'acte suivant, s'étale un palais dont Junon sort enlevée par ses paons : enfin au cinquième, les personnages sont à genoux devant les Grands Dieux, dans la cour d'un temple au dôme doré et aux colonnes couplées en « porphyre » avec « accompagnements » de bronze.

Les décors de Torelli servirent encore pour le grand ballet des « Nopces de Tétis » en 1654 (3). Comme c'était l'usage, une

(1) Voir *Mémoires Inédits*... Paris 1854, in-8 (t. I p. 76).

(2) Corneille : *Andromède, Tragédie représentée avec les Machines sur le Théâtre Royal de Bourbon*. Paris, 1651, in-4 (Bibliothèque Victor Cousin, N° 10923).

(3) *Décorations et Machines aprestées aux Nopces de Tétis, Ballet royal, représenté en la Salle du Petit Bourbon par Jacques Torelli inventeur, dédiées à l'Eminentissime Cardinal Mazarin*. Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie). Cette publication

relation de la fête fut publiée, avec frontispice et figures des « Décorations et Machines ». Les planches sont signées : « F. Francart del. J. Torelli in. — I. Silvestre F. » Le nom du graveur, un des plus habiles de la période qui commence, dispense d'insister sur la valeur de l'œuvre. Le frontispice mérite pourtant une mention spéciale. La composition est une variante, fort bien imaginée, du type à portique. C'est un arc de triomphe en ruines, couvert d'herbes folles, et dont l'arche, remplie de lumière, laisse voir au loin les abords du Pont-Neuf. Les autres gravures représentent, des palais, des grottes, des rochers et un parc planté de peupliers.

En rapprochant les illustrations de ce ballet de celles de la *Finta Pazza* en 1645 et de l'*Andromède* de Corneille en 1651, on a probablement toute la série des décors commandés par Mazarin, et le fait a un intérêt qui dépasse l'histoire de l'art théâtral en raison des rapports étroits de cet art avec l'architecture.

La tradition veut qu'en 1660 tous ces décors de Torelli aient été remis au sieur Vigarani, le nouveau machiniste du roi, et que celui-ci les ait fait brûler dans l'espoir de faire disparaître à jamais l'œuvre de son prédécesseur (1). Vigarani avait oublié les figures de livres.

Les illustrations des pièces de théâtre soulèvent une autre

fut accompagnée d'une autre, sans illustrations, qui est intitulée : *Description particulière du Grand ballet et Comédies des Nopces de Pélée*, avec les machines, changements de scène, habits et tout ce qui fait admirer ces merveilleuses représentations. Paris, 1654, in-fol. L'exemplaire de la Bibliothèque de l'Institut (N, 196), est complété par des feuilles de vélin sur lesquelles on a collé, puis peint à la gouache, les figures découpées des acteurs princiers qui jouèrent dans ce ballet avec leurs oripeaux de théâtre. Une note manuscrite insérée au verso d'une des premières pages, dit que le livre fut donné à la Bibliothèque des Menus par M. DE LA FERTÉ le 13 avril 1777. Le donateur fit présent en même temps d'un autre recueil entièrement manuscrit et orné d'aquarelles et, d'après les indications de ce second récit de ballet royal, ce serait lui l'auteur des planches des deux livres.

(1) Voir Emile PICOT, *Bibliographie cornélienne*. Paris, 1876, in-8 (n° 56) et *Registre de La Grange* (édition de 1876, p. 26).

question intéressante, celle de la recherche de la vérité historique dans les costumes. On a dit que cette préoccupation ne datait que de Voltaire et de Mlle Clairon. Mais sur les frontispices des tragédies du XVIIe siècle (1), les héros sont vêtus à l'antique dans la mesure où le permettaient la science archéologique et peut-être aussi les mœurs du temps. Faut-il croire que les illustrateurs étaient mieux informés que les directeurs de théâtre et faisaient preuve d'un goût plus sûr, ou qu'ils copiaient seulement ce qu'ils voyaient à la scène et qu'ainsi la réalité fut autre qu'on ne l'a cru?

On peut invoquer en faveur de la première de ces opinions la fantaisie des artistes et certains détails plus allégoriques que réels de leurs compositions (2); mais la seconde opinion a pour elle quelques textes précis, et l'usage suivi pour les ballets de la Cour.

La pièce de Scudéry *Arminius ou les Frères ennemis* (3) porte en marge des indications scéniques (pp. 1 et 15) relatives aux boucliers des soldats romains et aux « vases pleins de pierreries » portés par les Germains, tels qu'on les voit figurer sur le frontispice de la pièce.

Scarron, dans le *Romant comique* (4), dépeint son héros chaussé,

« ..... au lieu de souliers des brodequins à l'antique ».

Ailleurs, il est dit qu' « un costume à la romaine coûte 500 écus » (5). Enfin, dans la *Description particulière du Grand*

(1) Voir SCUDÉRY, *La Mort de César* (1638), *Arminius* (1644); DE LA SERRE, *Le Sac de Cartage* (1643); CORNEILLE, *Cinna* (1643), *Rodogune* (1646),

(2) Par exemple la louve qui figure sur le frontispice d'une édition d'*Horace* (Bibliographie cornélienne, n° 17).

(3) Paris, 1644, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, R, 69, ZZ, 22).

(4) Paris, in-12 (Edition de 1692, p. 3).

(5) Citation de la thèse de M. MORILLOT sur SCARRON (Paris, 1888, in-8, p. 325).

Ballet et Comédies des Nopces de Pélée et de Thétis (1), on trouve (p. 9) ces lignes, particulièrement significatives surtout lorsqu'on les rapproche de l'une des planches de la publication illustrée éditée à propos de ce même ballet (2) :

« C'estoit un amphithéâtre orné de colonnes de marbres enrichies de bronze, qui portoient une terrasse pleine de spectateurs vestus et armés à la Romaine ».

S'il est permis de tirer une conclusion provisoire de l'examen minutieux de beaucoup d'illustrations faites entre 1600 et 1660 pour des pièces de théâtre, on peut dire, qu'à en juger par ces planches, dès le début de la tragédie classique en France, on s'est préoccupé, pour les costumes, de la vérité historique. On ne connaissait guère alors que les Romains de la Colonne Trajane ou de l'Arc de Titus, c'est donc leur casque, leur cuirasse, leurs chaussures qu'on a donnés à tous les guerriers antiques, comme le sculpteur Warin les donnera plus tard à Louis XIV, dans une statue de Versailles. Vers 1635, les figures de livres montrent César ou Germanicus en cheveux longs. C'était l'usage du temps ; on ne pouvait obliger les acteurs à couper leur chevelure. Par suite, quand vint la mode des grandes perruques, l'anachronisme qui résultait de l'assemblage de cette coiffure avec le costume antique, passa inaperçu.

Pour les costumes féminins, les choses sont un peu différentes, soit que l'on ait tout d'abord manqué de documentation, soit que certains règlements de police, comme celui sur les nudités, se soient opposés à l'emploi de vêtements copiés sur ceux des divinités antiques. Les illustrations des tragédies montrent les héroïnes revêtues d'ajustements fort divers et fort composites, draperies, robes de cour, parures de guerrière ou

(1) Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, N, 196).

(2) *Décorations et Machines...* Paris, 1654, in-fol. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

cotillons de paysanne (1). Tout y semble fantaisie ou convention; cependant n'est-il pas curieux de retrouver, dans la coiffure bizarre de la femme d'Hérode sur le frontispice de *La Mariane* de Tristan (2), le voile, posé à l'extrémité d'une espèce de corne, dont est parée Mlle de Gournay sur son portrait fait vers 1620 (3)?

En somme, il paraît s'être passé pour les costumes de tragédies tels que les représentent les figures de livres, ce qui se passa pour tous les arts. De l'imitation de l'antique si en faveur au début du règne de Louis XIV, on glissa peu à peu dans le domaine de la fantaisie pure, jusqu'à ce que, vers 1760, une fluctuation de la mode ramenât, avec les corrections nécessaires et devenues possibles, au style gréco-romain du XVIIe siècle.

Quand il s'agit d'illustrations de pièces à sujets historiques modernes, comme le *Don Sanche* de Corneille (4) ou la *Blanche de Bourbon* de Regnault (5), les personnages sont revêtus de costumes Louis XIII, légèrement modifiés. Dans les comédies de mœurs (6), la tenue de ville est de règle comme aujourd'hui. Pour les pièces politiques, il est probable que les principaux acteurs qui y figuraient, se trouvent réunis sur le frontispice de l'*Europe* de Desmarets (7). On y voit « Ausonie » la tête chargée de deux lourdes clefs, « Austrasie » reconnaissable à sa robe semée de doubles croix, « Germanique » coiffé de l'aigle à deux têtes, « Ibère » avec sa fraise et ses moustaches en croc, et

(1) Voir ROTROU, *Antigone* (1640), Tristan L'HERMITE, *La Mort de Crispe* (1645), LA SERRE, *Le Martyre de Sainte Catherine* (1643), L'ESTOILE, *La Belle esclave* (1643), CHAPOTON, *Coriolan* (1639), in-4.

(2) Paris, 1637, in-4.

(3) Voir p. 303.

(4) CORNEILLE, *Théâtre*... 1660, in-8.

(5) Paris, 1642, in-4 (Bibliothèque de l'Université, Rra, 480).

(6) Voir, par exemple, *La Comédie des Tuileries par les cinq autheurs*. Paris, 1638 et *Le Menteur* (CORNEILLE « Théâtre », 1660).

(7) Paris, 1643, in-4 (Bibliothèque de l'Université, Rra, 434, in-8).

« Francion », le casque orné d'un coq et l'épée à la main, prêt à défendre la reine Europe défaillante malgré sa triple couronne et son globe impérial (1).

Dans l'histoire de l'*Art Français au temps de Louis XIV* (1), M. Lemonnier fait observer que « tout Versailles », bien avant la construction de ce palais, se trouvait déjà dans des décors d'opéra et par suite en partie dans les figures de livres qui reproduisent ces décors. On peut dire dans le même sens que toute l'architecture du XVIIe siècle, ou du moins tous les éléments architecturaux qui caractérisent le style de l'époque, se trouvent dans les illustrations gravées entre 1600 et 1660. C'est par cet intermédiaire que les Français se sont accoutumés aux frontons rompus et aux toits en terrasses. Le prototype des portails d'églises, de Saint-Étienne-du-Mont au Val-de-Grâce, semble emprunté aux frontispices de Thomas de Leu ou de Léonard Gaultier, tout autant qu'à l'album du Père Martellange ou aux dessins du Père Derand. Les grandes demeures princières édifiées au XVIe siècle se voient dans les rééditions des livres de Du Cerceau (2), de Philibert De l'Orme (3) et de Bullant (4). Mais les constructions nouvelles sont inspirées directement par les illustrations des traductions de Vitruve, de Vignole et de Palladio et prouvent l'influence de la pédagogie sur la pratique (5). Quant à la maison bourgeoise, petite ou grande, l'architecte Le Muet en a laissé des

(1) La planche est anonyme, mais il ne serait pas absurde d'en attribuer à Bosse, le dessin tout au moins. Les types des personnages sont les mêmes que ceux de certaines de ses estampes. La composition est amusante et résume mieux que la pièce la politique de Richelieu.

(1) Paris, 1911, in-16 (p. 234).

(2) Paris, 1607, 1611, 1615...

(3) Paris, 1626 (Bibliothèque Nationale, Y, 343, in-fol.).

(4) Paris, 1619.

(5) Voir H. Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, 1913, in-16 (p. 219 et 220).

modèles divers et variés dans les planches de son intéressant ouvrage : *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes* (1).

Les figures dessinées par un huguenot, le « gentilhomme Savoysien », Jacques Perret, pour son traité des *Fortifications et Artifices* (2), mériteraient d'être plus étudiées qu'on ne l'a fait. Ces planches, gravées par Thomas de Leu, furent publiées en 1601. Les architectes de la première partie du XVIIe siècle, tout au moins les protestants, les de Brosse, les Marot et les fils de Du Cerceau, ont dû les consulter quelquefois. En tout cas, il y a une ressemblance assez étroite entre le frontispice de ce livre et le troisième ordre de la façade de l'église Saint-Gervais (3). On trouve dans cet ouvrage une chose fort rare à cette époque, des projets de temple (en plan, coupe et élévation). L'un d'eux pourrait bien avoir servi pour la construction, entre 1601 et 1603, de ce temple d'Ablon sur lequel on est si mal renseigné. M. Pannier (4) a retrouvé le marché passé pour la couverture en briques de l'édifice, et le détail correspond, à peu près, à la forme de la toiture de l'une des figures de Perret. La coupe de l'autre ressemble à la vue intérieure du second temple de Charenton, telle qu'elle est dessinée sur l'album d'un voyagenr conservé à la Bibliothèque royale de Copenhague (5).

Plus encore que les architectes, les ingénieurs militaires ont dû puiser dans le livre de Perret qui donne des types de places fortes d'un système déjà bien voisin de celui de Vauban. Mais la question relève de l'histoire militaire plutôt que de l'histoire de l'art,

(1) Paris, 1623, in-fol. (Bibliothèque Nationale, Rés. V, 369), et Paris, 1647, avec supplément (Bibliothèque de M. H. LEMONNIER).

(2) S. l. n. d., in-fol. (Bibliothèque de l'Histoire du Protestantisme français, n° 396).

(3) Une ressemblance du même genre, mais moins sensible, existe entre le frontispice de la *Bible* de FRIZON (Paris, 1621, in-fol.) et le portail de l'église de la Sorbonne. Même s'il n'y a que coïncidences, ces coïncidences sont curieuses.

(4) Voir J. PANNIER, *L'Église réformée de Paris*. Paris, 1911, in-8 (p. 112).

(5) *Bulletin de l'Histoire du Protestantisme français*, année 1900, article de M. WEISS, *L'Art et le Protestantisme français* (p. 523 et suivantes).

il suffit de l'avoir signalée. D'autres planches offrent l'intérêt de montrer des constructions conçues dans un style intermédiaire entre le style du XVIe siècle et le style Louis XIII; l'un de ces bâtiments est une grande maison à dix étages, la première peut-être que l'on ait projetée en France.

Parmi les éléments architecturaux des illustrations de 1600 à 1660, frontispices (1) ou planches de livres de fêtes et entrées princières (2), figure souvent un motif que l'on s'étonne de ne pas rencontrer dans les monuments de cette époque (3); c'est une sorte de petit obélisque ou pyramide surhaussée. Sans chercher au fait une explication quelconque, il faut remarquer que, avant et après la première partie du siècle, s'élevèrent à Paris des monuments à pyramide, pyramide du Palais construite en 1597 et démolie en 1605 (4), pyramide de carton-pâte aux Champs-Élysées à l'emplacement du rond-point de l'Étoile (5); pyramides des bas-reliefs de la porte Saint-Denis; il faut constater aussi que la plupart des façades d'églises du XVIIe siècle, terminées aux environs de 1720, présentent ce même élément décoratif, entre autres celles de Notre-Dame-des-Victoires et le portail d'Oppenord à Saint-Sulpice. Pourrait-on assurer que les figures de livres n'ont joué aucun rôle dans l'inspiration des architectes?

Ce qui s'est passé pour l'architecture s'observe également pour la sculpture et la peinture.

Le livre du R. P. Dan, *Le Trésor des Merveilles de Fontai-*

(1) Voir le P^re CAUSSIN, *Electorum Symbolorum... Syntagmata.* Lyon, 1618, in-4, frontispice de Léonard GAULTIER.

(2) Voir WAPY, *Les honneurs et applaudissements rendus... aux SS. Ignace de Loyole et François Xavier.* Pont-à-Mousson, 1623, in-4 (Bibliothèque d'Art et Archéologie).

(3) Il y avait cependant des acrotères pyramidaux à la façade de l'Église des Feuillants.

(4) Voir J. PANNIER, *L'Église réformée de Paris sous Henri IV.* Paris, 1911, in-8 (p. 209).

(5) Voir M. POÈTE, *Notice sur l'Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la Ville de Paris*, du 25 mai au 2 octobre 1911 (p. 17).

nebleau (1), édité en 1642, contient une vue de la « Maison Royalle de Fontaine Belleau » et renseigne sur quelques fontaines aujourd'hui disparues ou modifiées. Ainsi l'une des planches signées « P. de Francini Inven. A. Bosse sculp. » montre l'aspect ancien de la « Fontaine de Diane » avec la statue portée à Versailles et les bronzes de Prieur conservés au Louvre (2).

Des gravures d'illustration font connaître deux statues de Louis XIII détruites en 1789, celle de Place Royale érigée en 1639, et celle de l'hôtel de ville de Reims. La première apparaît sur une planche des *Curiosités de Paris* (3) et la seconde dans le livre d'un Rémois, René de La Chèze, qui publia à Reims, en 1637, le récit de la cérémonie d'inauguration (4), avec tailles-douces d'Edme Moreau. Ailleurs — et ceci est beaucoup plus intéressant — on relève une ressemblance qu'il paraît difficile d'attribuer à un simple hasard, entre des détails de figures de livres et d'importants morceaux de sculpture bien postérieurs à ces livres. A la rigueur, on peut traiter de coïncidence, l'analogie entre un motif secondaire d'un mauvais frontispice de J. Picart pour une *Histoire Généralle du Serrail* (5), et l' « Apollon servi par les Muses » de Girardon. Mais, « Le Rhône » de Guillaume Coustou, semble n'être que la réalisation en marbre d'un bas-relief allégorique imaginé en 1622 pour la réception de Louis XIII à Lyon et gravé par Claude Audran dans le récit de cette fête (6). On peut encore dire ici que le sculpteur et le graveur

(1) Paris, 1642, in-fol. (Bibliothèque Nationale, L, K, 2803).

(2) Voir E. Dimier, *Fontainebleau*. Paris, 1911, in-fol.

(3) Paris, 1716. Réimpression de 1883, gr. in-8 (Bois copié sur une gravure d'Aveline datée de 1686.)

(4) *Le Roy triomphant ou la Statue équestre de l'Invincible monarque Louys le Juste XIII du nom, Roy de France et de Navarre, posée sur le front de l'Hostel de Ville de Reims*, l'an MDCXXXVI. Reims, 1637, p. in-4 (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(5) Paris, 1624, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Y, 157 A).

(6) *Réception de très Chrestien... Louis XIII...* Lyon, 1622, in-fol. (planche II) (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

ont tous deux imité une statue antique. Il n'en saurait être de même pour l'un des « chevaux de Marly » qui, dès 1623, se dresse à droite du frontispice composé par Crispin de Passe pour le *Maneige de Pluvinel* (1). Des similitudes du même ordre s'observent, d'une part entre l'un des coursiers du Soleil d'un en-tête de Claude Mellan (2) et le célèbre haut-relief de Le Lorrain ; de l'autre, entre l'ensemble de cet en-tête de Mellan et le char de la Victoire, sculpté vers 1810 par Cartellier à la porte du Louvre.

Les rapports entre les illustrations de livres et la peinture contemporaine sont encore plus étroits. Tout d'abord il s'agit souvent des mêmes artistes, et, le plus grand de tous, Poussin, a donné, pour ainsi dire, son canon et son credo, dans les figures d'antiques qu'il a dessinées pour le *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, publié par R. Fréart de Chambray (3). Puis il y a fréquemment identité de sujets. Le dévouement de Marcus Curtius fut gravé par Léonard Gaultier pour servir de marque au libraire Chevalier (4), sculpté par Gilles Guérin pour une cheminée de l'hôtel Hesselin (5), dans l'île Saint-Louis, et peint par Claude Vignon pour « un curieux nommé Perruchot » (6). Les épisodes de la *Jérusalem Délivrée* furent burinés par Lasne (7) après avoir inspiré le pinceau d'Ambroise Du Bois à Fontainebleau (8). L'histoire de Théagène et Chariclée fut illustrée tour à tour par Pierre Vallet (9), Lasne et Crispin de

(1) Paris, 1623, in-fol.

(2) Voir les éditions du Louvre.

(3) Paris, 1651, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, N, 13).

(4) Voir *Cornelii Taciti et C. Velleii Paterculi Scripta*. Paris, 1608, in-8 (Bibliothèque de l'Institut, V, 41).

(5) Voir *Mémoires inédits* (t. I, p. 262).

(6) *Id.* (T. I, p. 277).

(7) Paris, 1626, in-8 (Bibliothèque Nationale, Yd, 2440).

(8) Voir L. Dimier, *Fontainebleau*. Paris, 1911.

(9) Paris, 1613, in-8.

Passe (1), et peinte par Du Breuil au château de Saint-Germain, par Amboise Du Bois à Fontainebleau et par Jean Mousnier dans les appartements de l'évêque de Chartres, Léonor d'Estampes (2). On peut également rapprocher les compositions de Rabel pour l'*Astrée* et les peintures du château de Cheverny (3), les illustrations diverses publiées sur la prise de la Rochelle et le tableau de Claude Lorrain au Louvre, et citer bien d'autres exemples de ce genre, sans parler des sujets mythologiques ou religieux (4).

Les images de livres sont souvent la reproduction de tableaux disparus. Ainsi pour beaucoup de portraits, à commencer par celui de Rabelais (5) que Lasne a gravé pour l'édition (6) de 1626 ; et ainsi pour les peintures de Bollery relatives à l'entrée de Henri IV à Paris, qui ne sont connues que par trois estampes publiées en 1632 dans le *Théâtre Géographique* de Gabriel-Michel de La Roche Maillet (7).

L'*Histoire de tous les Cardinaux François* (8) écrite en 1660 par François Duchesne, contient 98 portraits dont la gravure est médiocre et qui, cependant, offrent un grand intérêt. L'auteur raconte dans la préface qu'il a fait copier des tableaux, des

(1) Paris, 1623, in-8.

(2) Voir *Société des Beaux-Arts des départements* (t. XXV, p. 241).

(3) Voir CHENNEVIÈRES, *Recherches sur quelques artistes provinciaux*. Paris, 1850.

(4) M. ROSENTHAL, dans son livre *La Gravure* (Paris, 1909, in-8) a noté une coïncidence curieuse entre la « Leçon d'anatomie » (1632) et un frontispice de Léonard GAULTIER daté de 1628 (p. 189 note). On connaît à la fin du XVe siècle et au commencement du XIXe, deux exemples célèbres de ces rapports entre illustrations et peintures : celles des *Saintes pérégrinations* de BREYDENBACH qui ont inspiré CARPACCIO, et celles de FLAXMAN pour HOMÈRE qui ont influencé INGRES.

(5) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, 2e semestre, article de M. CLOUZOT, *Les Portraits de Rabelais*.

(6) *Les Œuvres de M. F. Rabelais* (Paris, 1626), in-8 (Plan. *Bibliographie rabelaisienne*, p. 219 et 220).

(7) Paris, 1632, in-fol. (Voir un exemplaire de l'édition de 1641 sous le titre de *Géographie du Royaume de France* à la Bibliothèque de l'Institut, Usuels, 580.)

(8) Paris, 1660, in-fol. (Bibliothèque de l'Institut, T, 35.)

statues tombales, des « Vitres d'Eglises », et il a eu soin d'indiquer la provenance à côté de chaque illustration. Quelques effigies ont été prises à « la petite Galerie du Louvre »; celle du Cardinal Le Moine vient d'un vitrail du collège de ce nom aujourd'hui disparu; d'autres sont dites « tirées des reliefs de Notre-Dame » comme celles d'Etienne de Paris, ou de Michel du Bec; d'autres proviennent d'Amiens, d'Avignon, ou ont été envoyées de Toulouse par le libraire Bosc. Il y aurait toute une étude à faire sur ces portraits et les originaux qu'ils reproduisent.

Les illustrations *des Femmes Fortes* du Père Le Moyne (1) suggèrent des réflexions analogues; il y avait une galerie des mêmes « Femmes Fortes » au château de Richelieu (2) et une autre, qui subsiste encore, dans l'oratoire de la maréchale de La Meilleraie à l'Arsenal. Cette dernière galerie a été peinte en partie par Vouet, en partie par Claude Vignon, précisément l'illustrateur du livre du Père Le Moyne. Telle est du moins la tradition rapportée par les écrivains qui se sont occupés de la question (3). Mais les peintures de l'Arsenal sont d'une fraîcheur suspecte, et la question est encore à élucider.

Une série de portraits détruits est celle des rois et des reines de France, exécutée par Bunel dans la petite galerie du Louvre. On trouve comme le programme de cette œuvre et un modèle de ces portraits dans l'opuscule d'Antoine de Laval intitulé *Des peintures convenables aux basiliques et palais du Roy mesmes à sa Gallerie du Louvre*, qui fut publié en annexe aux *Desseins de professions nobles et publiques* (4). L'écrit datait de 1600; c'était, ainsi que l'indique la lettre dédicace, une suite donnée à

(1) Paris, 1647, in-fol. (Cabinet des Estampes).

(2) Voir U. V. Chatelain, *Nicolas Fouquet...* Paris, 1905, in-8 (p. 238).

(3) Voir le Père H. Chérot, *Étude sur la vie et les œuvres du Père Le Moyne*. Paris, 1887 in-8 (p. 606 et 607).

(4) Paris, 1605, in-4 (Bibliothèque Nationale, L, m³, 118, réserve).

une conversation que l'auteur avait eue avec Sully. Laval réclamait des peintures avec sujets empruntés à l'Histoire de France et les « effigies » des rois depuis Pharamond jusqu'à Henri IV, « logées chacune en un portique » et entourées d'allégories, de devises et d'emblêmes. Deux gravures de Thomas de Leu, le portrait de Henri IV, et les attributs de la dynastie nouvelle où pour la première fois figure le soleil, complétaient l'exposé (1). Le projet dût plaire; la décoration fut entreprise dans le sens proposé et, en 1608, un Anglais, de passage à Paris, consignait dans ses notes de voyage qu'on voyait au Louvre « bon nombre de beaux portraits de rois et de reines de France peints à l'huile et enchâssés dans le bois et les lambris » (2).

Laval disait « à peine sera commencé ce bel œuvre que tous les peintres, graveurs, sculpteurs, tailleurs de planches de bois, de cuivre, de taille-douce, d'eau fort, imagers, dominotiers et autres, en retireront les copies... » Les graveurs n'y ont pas manqué, en effet. Le buste de Henri IV peint par Bunel se retrouve jusque sur le frontispice d'un petit livre publié à Orthez en 1610 (3). Les autres portraits furent, pour la plupart, reproduits dans l'*Histoire* de Mézeray (4).

Les tableaux de la galerie du Palais Cardinal furent dispersés au cours du XVIIIe siècle et le plus beau, le Richelieu de Philippe de Champaigne, est au Louvre. Mais avant la dispersion, cet ensemble de *Portraits des Hommes illustres françois* avait été « desseignez et gravez par les sieurs Heince et Bignon, peintres

(1) Voir BERTY, *Topographie historique du Vieux Paris* (Région du Louvre). Paris, 1868, in-4 (p. 63 et 64). Voir aussi Robert DUMESNIL (X, n° 115).

(2) Voir *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*. T. VI (1879) (p. 29 et suivantes). Voyage à Paris de Thomas CORYATE, extrait, traduit et annoté par Robert de LASTEYRIE. Le voyageur dit encore « je vis les portraits de rois conservés dans des armoires de bois ».

(3) L'HOSTAL, *L'Avant victorieux*. Orthez, 1610, in-8 (Voir LACAZE, *Les imprimeurs et libraires du Béarn*. Paris, 1884).

(4) Paris, 1643, in-fol.

et graveurs ordinaires du Roy » pour un ouvrage de Vulson de la Colombière (1). Dans la dédicace, les illustrateurs disent que leur burin a « retiré » ces portraits de leur « prison dorée » afin de les « rendre communs à tous les François ». Leurs planches ne sont pas assez bonnes pour laisser distinguer nettement les peintures de Vouet de celles de Ph. de Champaigne ; l'œuvre sert néanmoins à les identifier. De plus, tout autour de certains portraits, comme celui de Suger et de Duguesclin, est disposée une suite de petites scènes empruntées à la vie du personnage, et l'une d'elle, la remise des clefs de Châteauneuf-Randon, pourrait bien avoir inspiré le tableau de Brenet composé en 1777 sur le même sujet.

Aucune figure de livres du XVIIe siècle n'offre rien de comparable, même de très loin, à la célèbre « Galerie de l'Archiduc Léopold » de Téniers ; on trouve cependant, parmi ces illustrations, la preuve du goût des Français pour les collections de tableaux et l'aspect que devait présenter quelques-unes des galeries de Paris. Chauveau a gravé, en tête du livre intitulé *Le Cabinet de M. Scudéry* (2), la vue d'un petit musée particulier,

(1) *Les Portraits des hommes illustres françois.* Paris, 1650, in-fol. (Voir un exemplaire daté de 1655 à la Bibliothèque de l'Institut, AA, 86). Une petite édition in-8 fut publiée, en 1690, avec de mauvaises gravures copiées sur celles de la grande édition (Bibliothèque de l'auteur).

L'abbé de FONTENAI, dans son livre *Galerie du Palais royal* (Paris, 1786-1808, 3 vol. in-fol.) dit que la Galerie des hommes illustres (aile gauche de la seconde cour du Palais) « avait été si négligée qu'en 1727, on fut obligé de la détruire ». Il ajoute : « Philippe CHAMPAGNE avait fait son possible, pour peindre d'après les originaux... VOUET ne fut pas si scrupuleux ; il en copia quatre d'après BUNEL et fit les autres d'imagination ».

(2) Paris, 1646, in-4 (Bibliothèque de l'Arsenal). Ce cabinet pourrait ne pas avoir été aussi imaginaire qu'il semble au premier abord, mais avoir été composé d'estampes originales et de reproductions gravées des tableaux que SCUDÉRY aurait désiré posséder. On peut remarquer que les « Natures mortes » n'y sont pas dédaignées. L'auteur, dans la préface, dit : « Vous connaîtrez facilement que je ne parle pas d'une matière que j'ignore, que ma passion n'a pas esté aveugle et que j'ay bien sceu qu'il faut connoistre pour aimer ». Voici la liste des pièces de ce cabinet : PÉRUGIN, *la*

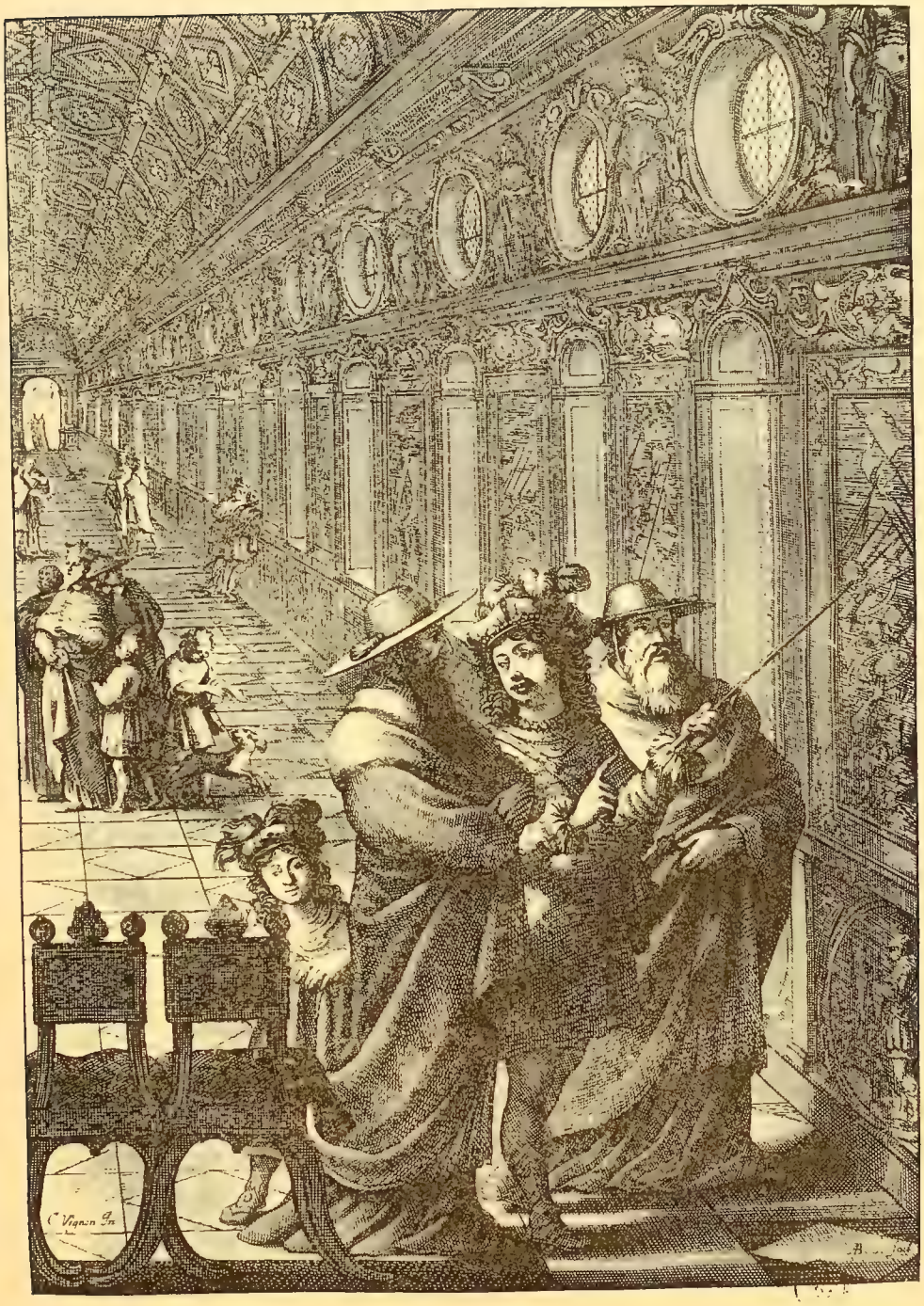
visité par trois amateurs. Une quinzaine d'années plus tard, le même artiste a composé pour les *Divers portraits* de Mlle de Montpensier (1), un frontispice qui représente une galerie de palais décorée d'une quadruple rangée de tableaux. Entre temps, avait paru dans *La Pucelle* une belle planche de Bosse, d'après Vignon, qui montre le frère d'Agnès Sorel faisant à deux cardinaux barbus, les honneurs d'une superbe « Galerie des Batailles ». Il y a, dans ces trois gravures, des détails de décoration architecturale ou de mœurs tellement pris dans la réalité du temps qu'il semble impossible de les tenir pour des compositions de pure fantaisie. Les artistes ont du « portraiturer » des salles de galeries connues. Lesquelles? Peut-être, Chauveau celle du Palais d'Orléans et Vignon celle du château de Thorigny : Mademoiselle demeurait alors au Luxembourg, et, au château de Thorigny, les Matignon avaient fait décorer, en 1653, une grande galerie par ce même Vignon (2).

Les amateurs du XVIIe siècle se montrent, dans leurs correspondances, encore plus épris d'archéologie que d'art. Les illustrations des livres du temps trahissent aussi nettement la même

prise de Troie; LE PARMESAN, *Armide;* VIGNON, *Tlalestris, Reine des Amazones;* RUBENS, *Orphée et Eurydice;* SPINELLO, *Adonis et Vénus;* LOUIS XIII, *Son portrait au crayon;* BLANCHARD, *Zéphyr;* BEAUBRUN, *La Reine;* CL. VÉNITIEN, *Galathée;* DUPRÉ, *le Duc d'Orléans;* FRÉDÉRIC, *Céphale et l'Aurore;* LA SÉGNORA, *Mademoiselle* (miniature); GUERCHIN, *Narcisse*; CORRÈGE, *Hercule;* M. A. CARAVAGE, *La Chute de Phaëton:* P. BRIL, Cl. LORRAIN, MAUPERCHÉ, CORNU, *Paysages;* TINTORET, *Prométhée:* FRÉMINET, *Proserpine;* M. LASNE, *Le Roi;* LA HIRE, *Histoire de Panthée;* VAN DYCK, *La Reine d'Angleterre;* LE TASSI, *Apollon et Hiacinthe;* PÈLERIN, *La Princesse de Condé;* GOBBE et MAHAUT, *Raisins et pommes;* DELLA BELLA, *La bataille de Rocroy* (Estampe); LE JOSÉPIN, *Orphée;* INTLAER, *Rome* (taille-douce); CHAMPAIGNE, *Richelieu;* L. D'ELVEINS, *Didon...*, etc.

(1) Paris, 1659, in-8 (Bibliothèque Nationale, 188 L 37 b, rés.), l'édition in-folio ne contient que des armoiries, un en-tête et une lettre grise.

(2) Voir L. DELISLE, *l'Imprimerie à Saint-Lô au XVIIe siècle,* Saint-Lô 1904, in-8 (p. 5, 13 et suivantes, reproduction d'un écrit de 1660 contenant une « Description en vers des tableaux de la Grande Galerie du Château de Thorigny), et M. GODEFROY *Notice... et Guide du Château de Torigni,* Évreux, 1894, in-4.



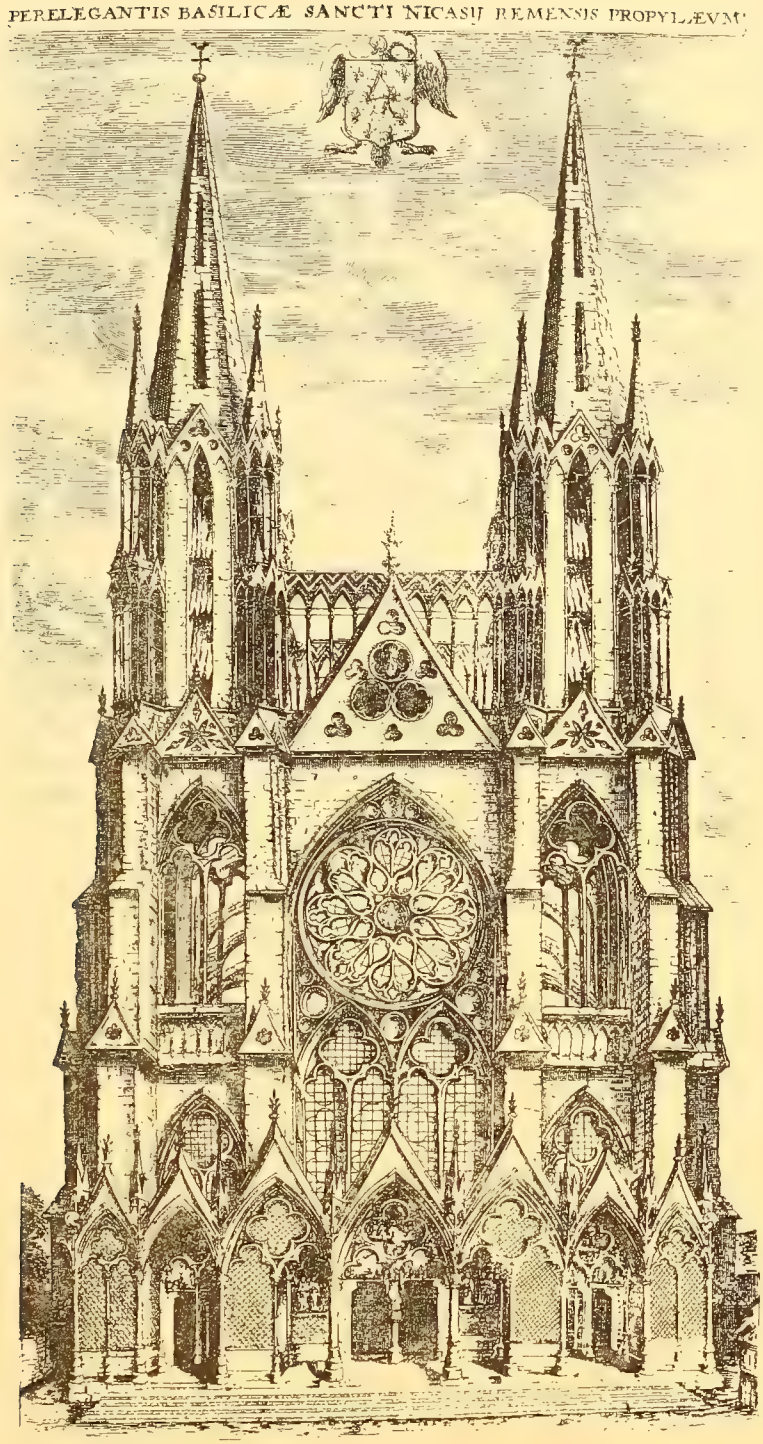
GALERIE DES BATAILLES

DESSIN DE CL. VIGNON, GRAVURE D'ABR. BOSSE.

CHAPELAIN : *La Pucelle.* — In-folio. Paris, 1656.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève. Δ. 213 = Δ. 216.)

Voir page 330.



REIMS. SAINT-NICAISE EN 1626, GRAVURE DE NICOLAS DE SON.

Marlot : *Metropolis Remensis Historia.* — In-folio. Lille, 1666.

(Bibliothèque de l'Institut. X, 163A.)

Voir page 331.

tendance. On publia entre 1600 et 1660, beaucoup d'ouvrages à figures sur les monnaies anciennes, les monuments antiques et tout ce qui pouvait subsister du vieux passé français. Quelques-uns ne furent que des éditions françaises de livres italiens célèbres comme celle de l'ouvrage d'Enéas Vico *Augustarum imagines Formis expressae* par Du Val en 1619 (1); mais le fait est à signaler à cause de l'importance des planches et du rôle que ces illustrations ont pu jouer dans l'adoption de motifs décoratifs gréco-romains. D'autres ont un caractère national ; on y trouve toutes les curiosités de la France de Louis XIII, depuis le Camée de la Sainte Chapelle (2) jusqu'au Sceptre de Charlemagne (3) ; et certaines de ces figures peuvent, presque tout autant que les dessins de la collection Gaignières reproduits dans l'ouvrage de Montfaucon, renseigner sur des monuments démolis, tels que, par exemple, l'église Saint-Nicaise à Reims (4), ou le jubé de la cathédrale de Bourges (5).

Le Réveil de Chyndonax de Guenebauld (6), contient l'image gravée par N. Spirinx, d'un tombeau celtique (?) découvert en Bourgogne. Un livre, paru à Lyon en 1628 (7), donne les antiquités de Besançon, dont une monnaie d'or d'Agrippa portant au revers le Neptune de Lysippe. *L'Histoire des Comtes de Tolose* de Guillaume Catel renferme des « pourtraits tirés d'un vieux manuscrit gascon », et ceci n'est point une gasconnade, car

(1) Paris, in-4 (Bibliothèque de l'auteur). Voir le privilège ; il parut une traduction française en 1646.

(2) Jean TRISTAN, *Commentaires historiques*, Paris, 1644, in-folio (Bibliothèque de l'Institut V 49).

(3) *Idem, Traicté du lis*, Paris, 1656, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X 641).

(4) GUILLAUME MARLOT, *Metropolis Remensis Historia*, Lille, 1666, in-folio (Bibliothèque de l'Institut X 163 A). La planche n'est pas signée, mais le graveur est N. de SON et la date 1626.

(5) Voir Breviarium. Bituricense. Bourges, 1676. Bibliothèque Sainte-Geneviève.

(6) Dijon 1621, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, Z, 156).

(7) J. J. CHIFFLET, *Vesontio Civitas*, Lyon, 1618, in-4 (Bibliothèque de l'Institut X 510).

ces gravures sont renversées, ce qui atteste l'existence d'un original (1).

Ces illustrations diverses n'offrent pas d'autre intérêt que celui d'être des documents. Les planches de l'ouvrage de Bergier, *Le Dessein de l'Histoire de Reims* (2), sont meilleures ; les arcs de triomphe édifiés par les Romains sont dessinés et gravés par des artistes locaux, G. Bauzonnet et Edme Moreau, qui ne sont pas tout à fait dépourvus de talent. Il en est de même pour Grandjean, de Piennes et surtout de Thurneyssen, les illustrateurs de l'*Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie* (3), et c'est ce qui ajoute à la très grande valeur archéologique de l'ouvrage. Il y faut signaler des portraits et des reproductions des monuments ou sépultures de Brou, Hautecombe et Dijon. L'une de ces dernières représente le tombeau de Blanche de Bourgogne et de Jeanne de Savoie, sa fille, « tombeau, dit l'auteur, qui estoit très magnifique » et « a esté démoly depuis cinq ou six ans par les religieux de ce Monastère (des Cordeliers) » (4).

La plus intéressante peut-être parmi toutes les illustrations de cette catégorie, est l'unique planche d'un petit livre bien mince paru à Arles en 1656, *La Diane et le Jupiter d'Arles se donnans à connoistre aux esprits curieux* (5). Il eût suffi de rapprocher ce frontispice d'une photographie à la même échelle de la « Vénus d'Arles » telle qu'elle est aujourd'hui, pour s'apercevoir des retouches de Girardon, sans avoir à attendre la découverte du moulage fait avant le départ de la statue pour Paris (6).

(1) Toulouse, 1623, in-folio (Bibl. du Ministère de la Guerre D. 2 e. 450).

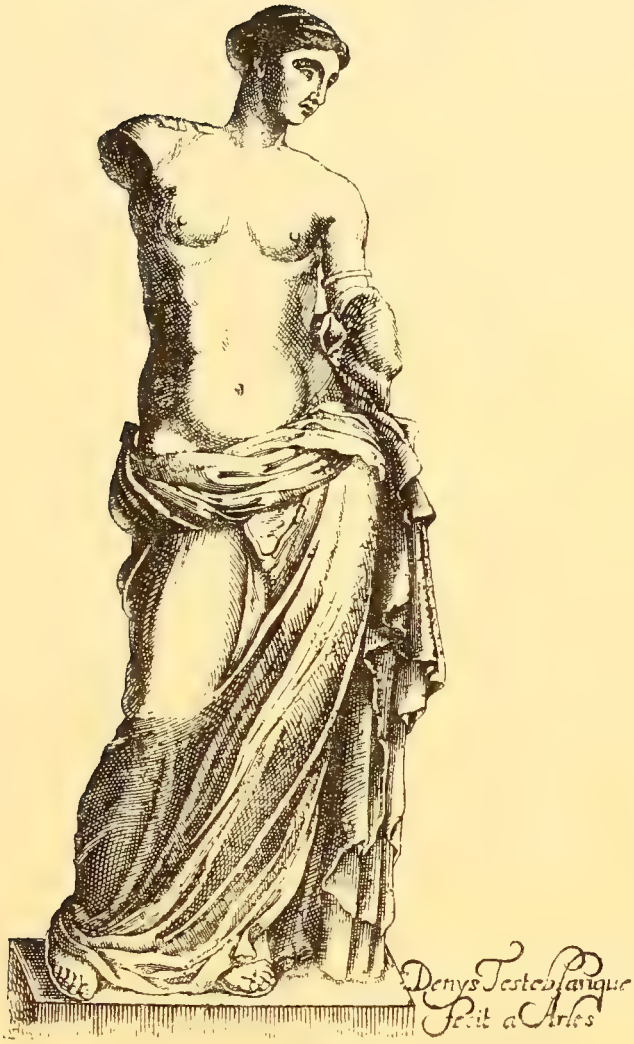
(2) Reims 1635, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, X 440).

(3) Lyon, 1660, in-folio (Bibliothèque de l'Institut Y 281).

(4) *Idem* (p. 383 et 384).

(5) Arles, 1656, in-4 (Bibliothèque Nationale, V 12283).

(6) Voir *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* Octobre 1911 (p. 656, 658, 660 et 661) et *Revue de l'Art Ancien et Moderne.* Février 1912 (Article de M. Héron de Villefosse).



LA VÉNUS D'ARLES EN 1656, GRAVURE DE TESTEBLANQUE.

Rebatu : *La Diane et le Jupiter d'Arles.* — In-4°, Arles, 1656.

(Bibliothèque Nationale. V. 12283.)

Voir page 332.

Les figures des livres du XVIIe siècle ne présentent pas des relations moins étroites avec les arts secondaires des jardins, du bois, du fer et de la tapisserie. Tout le monde connaît le *Théâtre d'Agriculture* (1) d'Olivier de Serres, et sait qu'on y trouve des plans de jardins médicinaux et les « parterres » des Tuileries, comme on trouve ceux du Louvre, du Luxembourg, de Saint-Germain et du Versailles de Louis XIII dans les *Traités de jardinage* des précurseurs de Le Nôtre, les Boyceau (2), les Betin (3) et les Mollet (4).

Les deux livres de Mathurin Jousse, *Le Théâtre de l'Art du Charpentier* (5) et *La fidèle ouverture de l'Art du Serrurier* (6), sont célèbres. L'un donne tous les détails des assemblages de bois ; l'autre pêle-mêle, des serrures, des appareils orthopédiques, une machine à tailler les limes, des modèles variés des jolies clefs du temps et jusqu'aux silhouettes des forgerons qui forgent ces objets divers. Ici encore, il y aurait bien des rapprochements à chercher entre ces illustrations et les objets auxquels ces images ont pu servir de « patrons ».

En ce qui concerne les tapisseries, il est probable que les figures de livres du XVIIe siècle ont joué un rôle tout aussi important que les planches de la *Bible des Pauvres* (7) à la fin du XVe siècle et celles de l'histoire de Macée et Gombault gravées au XVIe siècle (8).

(1) Paris, in-folio, 1600, 1603, 1604, 1608.... (1re édition à la Bibliothèque Sainte-Geneviève).

(2) *Traité du Jardinage*, Paris, 1638, in-fol. (Cabinet des Estampes. Hd 87).

(3) *Le Fidèle Jardinier*, Paris, 1636, in-fol. (Cabinet des Estampes. Hd. 84).

(4) *Théâtre des Plans et Jardinages*, Paris 1652, in folio (Bibliothèque Nationale S. 4775).

(5) La Flèche, 1627 (Bibliothèque de l'Institut, N 205).

(6) *Idem* 1627 (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(7) Voir E. Male *L'Art Religieux à la fin du Moyen âge en France*, Paris, 1908, in-4 (p. 249).

(8) Au Moyen-âge, les enluminures des manuscrits ont de même inspiré d'autres œuvres d'art, ainsi les miniatures de *La Bible de Cotton* pour les mosaïques de Saint-Marc (Voir Ch. Diehl *Manuel d'Art Byzantin*. Paris 1910, in-8 (p. 232, 507 et 508).

M. Collas, dans sa thèse sur Chapelain(1) a rappelé qu'il existe au château d'Espanel, dans le Tarn-et-Garonne, sept tapisseries d'Aubusson copiées sur les figures de *La Pucelle*(2). Le fait n'est pas unique. Un amateur et savant bien connu, M. Jules Guiffrey, possède trois tapisseries du XVIIe siècle dont les sujets sont empruntés aux illustrations de *l'Ariane* de Desmarets. D'ailleurs, on relève de nombreuses coïncidences entre des titres de livres illustrés et des désignations de tapisseries.

Dans un marché passé en 1661, avec un « marchand tapissier d'Aubusson », il est fait mention d'une tenture de « six pièces représentant l'histoire du *Grand Cyrus* ». (Société des Beaux-Arts des départements, 1901, p. 102).

L'Inventaire des Tapisseries de la Couronne, publié en 1892 dans les Archives de l'Art Français, signale un « Manège de Louis XIII » tapisserie des Flandres faite par Jean Geubels en 1626, et cette date confirme qu'il pourrait bien s'agir de pièces inspirées par les gravures de Crispin de Passe dans le livre de Pluvinel, publié en 1623.

Dans l'inventaire du château de Chamarande(3), on relève : tapisserie de Bruxelles « les métamorphoses d'Ovide ; » dans celui de Michel Le Tellier en 1685(4) : tapisserie de Beauvais « Les Songes du Poliphile » ; dans celui de L. Laisné, en 1680(5) tapisserie « L'Histoire d'Astrée » ; dans celui de l'Abbé d'Effiat, en 1698 (6) : « Tenture de tapisserie des Gobelains, L'Histoire d'Astrée, de vingt-six aulnes de course... » etc.

(1) Paris, 1911, in-8.

(2) Voir un article de M. Ed. Forestié dans le Bulletin de la Société Archéologique du Tarn-et-Garonne (Société des Beaux-Arts des Départements, XXIII, 1899 p. 569).

(3) Archives de l'Art Français, 1892 (p. 64).

(4) *Id.* (p. 113).

(5) *Id.* (p. 128).

(6) *Id.* 1899 (p. 198).

Depuis 1660, beaucoup des tapisseries de la Couronne ont été détruites, aliénées ou perdues. On n'en connait plus guère que le sujet. Certaines gravures de livres permettent pourtant d'avoir encore une vague vision des plus précieuses. Les trois planches de Le Pautre pour *La pompeuse et magnifique cérémonie du Sacre du Roy Louis XIV* (1), reproduisent les tentures étalées dans la Cathédrale, et l'auteur des dessins a pris soin de tout expliquer :

« Je me suis assujetti à ne rien omettre de ce qui estoit dans « l'enceinte... mesme jusqu'aux tapisseries, puisque ce sont les « plus belles de la Couronne; vous y verrez cette fameuse « tenture des Actes des Apostres de Raphaël d'Urbin; l'His- « toire de Saint-Paul, de Jules Romain, et cette belle tenture du « mesme des Guerres d'Annibal et Scipion, et plusieurs autres...

« J'ay mesme recherché avec estude les draps de pied du « parterre des deux grands escaliers du Jubé, le tout de velours « et de brocard d'or par bandes rehaussé de fleurs de lys d'or, « sans oublier les moindres petits ornements de l'architecture « gotique et les figures des vitres. »

Ce souci de reproduire jusqu'aux vitraux de la cathédrale de Reims, suffirait à montrer que cette partie de l'art du Moyen-Age avait encore des admirateurs au XVIIe siècle. Les peintres verriers maintenaient les traditions de leurs devanciers — le livre de Félibien (2) en fait foi — et il est probable que, suivant en ceci la pratique du XVIe siècle, ces peintres ont dû souvent s'inspirer de gravures. Les vitraux du XVIIe siècle sont encore trop peu étudiés pour qu'on puisse signaler des points de ressemblance avec certaines figures de livres. Il y a bien une analogie relative entre le dessin d'un vitrail de l'église de Conches (Eure) et le frontispice d'un petit ouvrage de 1609 *Le Christ au pres-*

(1) Paris, 1655, in-folio (Bibliothèque Nationale). « Avis au lecteur ».

(2) Voir (FÉLIBIEN) : *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des Autres Arts...* Paris, 1676, in-4) (p. 246, 249 et suivantes).

soir (1) de Jean d'Intras, mais ici le vitrail est antérieur à la gravure (2) et l'analogie présuppose seulement l'existence d'un prototype commun.

Il est encore une catégorie d'images, quoique d'un ordre bien différent, qui peuvent offrir d'étroits rapports avec les figures de livres : ce sont les images littéraires. Fénélon a pu prendre les descriptions de l'épisode d'Antiope et Télémaque dans la *Chasse de Méléagre* de Le Brun (3). De même, des illustrations pourraient être la source première d'où dérivent certaines expressions et tournures poétiques. Si étrange que soit l'assertion, beaucoup d'auteurs de la seconde moitié du XVIIe siècle auraient pu faire illustrer leurs œuvres avec des gravures parues quelques années auparavant. Boileau et Bosse proclament tous deux la divinité de la raison (4).

Les mots qu'Harpagon veut faire graver dans sa salle à manger, Molière a pu les prendre sur un frontispice gravé par Bosse (5), pour une édition de l'ouvrage de Cornaro, paru vingt ans avant l'*Avare*. Quelques-unes des jolies images de La Fontaine, *L'onde transparente*, les *Humides bords du royaume du vent* sont déjà dans les illustrations de Callot pour le *Lux Claustri* (6) ; de même, on peut voir *Le Pot de terre et le Pot de fer*,

« L'un contre l'autre jetés »

dans l'édition de 1601 des *Emblèmes d'Alciat* (7).

(1) Paris, s. d. in-12 (Bibliothèque de l'Arsenal, 7055, T).

(2) Voir E. Male, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age*, Paris 1908, in-4 (p. 114).

(3) Voir H. Lemonnier, *L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1913, in-16 (p. 287).

(4) Voir H. Lemonnier, *L'Art Français au temps de Louis XIV*, Paris, 1911, in-16 (p. 105).

(5) Voir au Cabinet des Estampes; œuvre de Bosse (Ed. 30 c) et Bibliothèque Nationale *Luigi Cornaro overo Discorsi della Vita Sobria, Parigi 1646*, in-24 Te 43.

(6) Paris, 1646, p. in-4 (Planches 22 et 23).

(7) Paris, 1601, in-8 (Bibliothèque Nationale, Z, 17417).

Le jeu des portraits « parlés », si à la mode au milieu du XVIIe siècle, et la grande place du genre dans la littérature du temps, se comprennent mieux quand on a vu les portraits gravés qui ornent les livres qu'on lisait alors.

Il n'est pas jusqu'à certaines métaphores qui ne prouvent combien les illustrations avaient popularisé les tailles-douces. Des expressions empruntées à la technique de la gravure furent alors employées un peu partout, même dans le royaume du « Tendre » (1).

Ainsi l'art secondaire de la gravure d'illustration touche indirectement à toutes les autres branches de l'art. Ce n'est pas un de ses moindres charmes, et, par là encore, les livres à figures du XVIIe siècle offrent tout autant d'intérêt que ceux du XVIe ou du XVIIIe siècle.

(1) Voir FURETIÈRE *Le Roman Bourgeois*, Paris 1666 (lettre de Jean BEDOUT à Mlle VOLLICHON).

CONCLUSIONS

L'étude qui précède est assurément fort incomplète. Mais c'est le premier travail systématique sur les livres illustrés du XVIIe siècle, et il fallait procéder à une sorte de reconnaissance d'ensemble, avant de songer à l'examen approfondi de tel ou tel groupement particulier. De plus, l'enquête devait s'étendre sur une période assez vaste pour permettre de juger des tendances générales et d'entrevoir l'intérêt d'explorations de détail. Dans ces conditions, la question est et ne pouvait être qu'effleurée.

Cet essai n'autorise donc à émettre que quelques conclusions provisoires, destinées à être revisées, au fur et à mesure que paraîtront des monographies spéciales. Tout au moins ces indications pourront-elles, peut-être, servir à faciliter les recherches ultérieures, et mettre sur la voie des documents essentiels qui sont encore à découvrir.

En France, entre 1600 et 1660, malgré un régime légal étroit et des procédés techniques peu variés, l'art d'orner les livres de figures n'a point cessé de se développer et de se perfectionner. Le fait s'explique par des causes diverses dont les principales sont :

Les privilèges royaux qui tempérèrent les rigueurs des ordonnances ; l'absence d'entraves corporatives en matière de gravure qui favorisa l'éclosion des individualités ; et l'existence de quelques

artistes de grande valeur, dont les personnalités fortes purent librement s'affirmer.

Des trois espèces d'illustrations, ornementale, profane et religieuse, cette dernière est la seule qui soit le plus souvent banale et conventionnelle ; c'est aussi la seule qui fut alors sévèrement réglementée et surveillée.

Parmi les figures de livres, profanes ou décoratives, les unes relèvent d'un style italo-classique plus ou moins pur ; les autres ont, avant tout, une valeur documentaire : c'est de la « Gazette en cuivre » (1).

Il n'y a pas lieu de distinguer entre les éditions de Paris et les publications régionales. Dès le début du XVIIe siècle, les mêmes artistes travaillent pour les libraires de Paris et pour ceux de province. La capitale donne le ton, comme si la concentration artistique, en matière d'illustrations, avait précédé les autres.

Il n'y a pas non plus à constater une très profonde empreinte de telle ou telle source d'inspiration étrangère. Ces influences sont indéniables, et nombreuses et fortes ; mais elles se contrebalancent ou plutôt se complètent mutuellement. Les illustrateurs français ont su s'assimiler des enseignements divers et se créer une note bien personnelle jusque dans la copie d'estampes italiennes ou flamandes.

L'interprétation varie d'un artiste à l'autre. Il est difficile de distinguer le mode propre à chacun parce que toute figure de livre résulte, le plus souvent, de la collaboration de deux personnes. Au contraire, lorsque le dessinateur grave lui-même ses compositions, ce double travail accuse d'autant mieux sa pensée et son tempérament.

Quelques-uns veulent tout dire, comme Léonard Gaultier ou

(1) S. ROCHEBLAVE (t. IV, p. 66 de l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française*, de PETIT DE JULLEVILLE).

Michel Lasne. D'autres, comme Della Bella, recherchent l'éclat et le pittoresque. Mellan paraît uniquement préoccupé de la pureté des lignes et conçoit l'image comme un bas-relief. Chez Bosse, dominent la conscience, l'accent de vérité, la saveur de la chose vue ; chez Nanteuil, c'est le souci d'une ressemblance durable et de la traduction plastique du caractère intime de ses modèles.

L'interprétation purement réaliste se rencontre peu dans la gravure d'illustration et il semble à première vue que ce soit là ce qui distingue les figures de livres des gravures originales publiées à la même époque sous forme de recueils, *Suites* de Bosse, ou *Proverbes* de Lagniet (1), par exemple. Mais d'abord les textes à illustrer ne se prêtaient pas à une pareille interprétation ; on connaît le peu de succès des tentatives de romans à sujets bourgeois ou populaires. D'autre part, Bosse savait mettre une certaine poésie, celle de l'ordre et de la convenance, jusque dans l'image d'une boutique de savetier ou dans les scènes les plus prosaïques. Quant aux planches éditées par Lagniet, leur réalisme est suspect ; ce sont des copies de personnages de Callot et de types et de détails pris dans des gravures hollandaises ou flamandes. Comment y chercherait-on l'image de la vie des pauvres gens, dans la France de 1660 ?

Sans témoigner d'un amour passionné de la nature, la représentation de la campagne, des arbres et des rochers n'est pas absente des illustrations du XVIIe siècle. Thomas de Leu se plaisait à orner d'une fleurette, œillet ou renoncule, les angles de ses images de piété. Daniel Rabel, dans ses dessins, a fait preuve d'un talent de paysagiste qui perce jusque sous la gaucherie de la gravure. Crispin de Passe a, sur l'une des planches du *Berger Extravagant*, assez fidèlement esquissé les environs du pont de

(1) Cabinet des Estampes (Tf. 7) et Bibliothèque du baron de BETHMANN.

Sèvres pour que le site soit encore reconnaissable. Enfin Nicolas Cochin et Chauveau ont fait une large part au pittoresque, aux accidents du terrain, aux buissons, aux arbres. Il est telle figure du *Clovis* de Desmarets (1), qui, quoique fort médiocrement gravée, annonce déjà Van der Meulen.

Il n'y a donc pas, en ce qui concerne l'interprétation, de différence essentielle entre les figures de livres et les autres gravures du siècle. Il en est de même au point de vue esthétique. Si pendant longtemps on a jugé ces dernières supérieures et de beaucoup, c'est qu'on les comparait, non aux illustrations des grands formats, mais aux planches des petites éditions, qui ne sont, le plus souvent, que copies d'apprentis ou travaux d'ateliers faits au rabais. Et, d'autre part, c'est précisément pour en orner des livres, que furent tirés les premiers exemplaires de ces portraits au burin qui restent la gloire de la gravure française à cette époque.

L'observation vaut également pour ces estampes d'apparat, souvent payées fort cher, dont il était alors d'usage d'orner les thèses, depuis celles de médecine jusqu'à celles de théologie. A part quelques exceptions, qu'explique le nom du postulant, la moyenne ne surpasse guère la gravure d'illustration, ou bien le manque de naturel contre-balance ce que la technique peut avoir de plus particulièrement soigné.

Les figures des livres de 1600 à 1660 méritent d'être étudiées pour bien d'autres raisons encore. Traduisant la pensée d'un écrivain dans une langue accessible à tous, ces images ont véhiculé à travers l'Europe des détails de la vie et des formes de l'art français. Les illustrations du XVIIe siècle ont eu place dans la pédagogie du temps. Les médecins durent recourir à des livres à

(1) Paris, 1657, in-4 (Bibliothèque de l'Institut, R. 69 °°). Voir particulièrement les pages 294 et 295, voir aussi, p. 20, un groupe de chiens qui fait penser aux tableaux de DESPORTES.

figures pour éveiller chez Louis XIII quelques goûts intellectuels. A en croire Vulson de La Colombière, les images du *Théâtre d'honneur* (1) émerveillèrent le petit Louis XIV, et si l'on rapproche ces images de celles que le même artiste, Chauveau, grava après la *Course de bagues* de 1662, il semble que cette fête n'ait été que la réalisation d'un rêve d'enfant.

A tous les degrés de la société, l'instruction commençait avec un livre illustré. Dans une curieuse petite plaquette publiée en 1634 (2), on trouve un dialogue entre un gentilhomme et un paysan. Le premier demande à l'autre dans quels livres il apprend à lire à ses enfants et le paysan répond :

« J'ay, outre le compost des bergers (3), de vieilles métamorphoses d'Ovide où je m'amuse à lire quelquefois, avec cela j'ay les quatrains de Pybrac et des chroniques de France.

— Voilà de bon livres ! » conclut le gentilhomme.

Ces bons livres sont presque tous ornés de figures et si cette conversation n'est pas inventée de tous points, elle est bien caractéristique des goûts de l'époque.

Une grande part de l'intérêt des illustrations de la première partie du XVIIe siècle réside dans l'emploi, nouveau alors et de plus en plus exclusif, de la gravure sur cuivre. On y a vu parfois une erreur artistique, on a regretté le charme des figures sur bois des livres du XVIe siècle et déploré l'abandon du procédé. La préférence accordée aux gravures sur cuivre a eu, du moins, l'avantage de donner à toutes les illustrations, si fautif que puisse être le dessin ou maladroite la taille, une qualité commune de netteté, due au relief du trait sur le papier.

(1) Paris, 1648, in-folio (Préface de la 2e partie).

(2) *La Résjouysance Publique sur le rabais des Tailles...* Paris, 1634, in-12 (Bibliothèque de l'Histoire du Protestantisme français, O, 2050, pièce 26).

(3) Almanach astrologique de la fin du XVe siècle, souvent réédité au cours du XVIIe siècle (Voir à la Bibliothèque de l'Université un exemplaire de 1664).

*

Le fait est peu de chose en lui-même, mais il s'est produit à un moment de crise dans l'histoire de la pensée française et il n'y a peut-être pas simplement coïncidence de date entre la mode de l'illustration sur cuivre et l'affirmation d'une esthétique générale éprise avant tout d'ordre, de clarté et de précision.

APPENDICE

LISTE DES PRINCIPAUX DESSINATEURS OU GRAVEURS

DES ILLUSTRATIONS DES LIVRES ÉDITÉS EN FRANCE

DE 1601 A 1660

AUDRAN (Ch.) . . . . . (1594-1674), né et mort à Paris.
AUDRAN (Cl.) . . . . . (1597-1675), né à Paris, mort à Lyon.
AUDRAN (Gérard). . . . (1640-1703), né à Lyon, mort à Paris.
AUDRAN (Germ.). . . . . (1631-1710), né à Lyon, mort à Paris.
AUROUX (N.). . . . . (1630?-1676). Travaux à Turin et à Lyon, entre 1649 et 1670.
AUTGUERS (G.). . . . . Travaux à Lyon entre 1623 et 1630.
AVICE . . . . . Travaux à Paris entre 1642 et 1655.

BACHELIER (N.) . . . . Travaux à Arles en 1641.
BACHOT . . . . . (1588?-1635), né à Paris, mort à Nantes.
BARBERY . . . . . Graveur demeurant à Paris, rue Saint-Jacques, *à l'Arche d'Alliance.*
BARON . . . . . (1616?- ?), né à Toulouse. Travaux à Toulouse et à Rome.
BARRIÈRE (D.). . . . . (1612?-1678), né à Marseille. Travaux à Marseille et à Rome.
BAUDET. . . . . (1636?-1711), né à Blois, mort à Paris.
BAUSSONET (G.) . . . . (1577-1644), Travaux à Reims.
BAZIN (N.). . . . . (1633-1710), né à Troyes. Travaux à Paris.

BELLA (Della) . . . . . (1610-1664), né et mort à Florence.
BELLANGE. . . . . (1594?-1638?). Travaux à Rome et à Nancy.
BERAIN . . . . . (1637-1711). Travaux à Paris.
BERETTINI (P.) [Pierre de Cortone]. (1596-1669).
BERNARD (S.) . . . . . (1615-1687). Travaux à Paris.
BEUF . . . . . Travaux à Avignon de 1617 à 1623.
BIE (J. de) . . . . . (1581- ?). Travaux à Arnheim et à Paris, jusqu'en 1641.
BIGNON . . . . . (1620-1655?). Travaux à Paris. Rue Saint-Honoré, au *Cinge d'Or.*
BLANCHET (T.). . . . . (1617-1689). Né à Paris, mort à Lyon.
BLANCHIN (J.) . . . . . Travaux à Paris vers 1635.
BLOEMAERT (C.) . . . . (1603-1685?), né à Utrecht. Travaux à Paris et à Rome.
BOBRUN (L.). . . . . Travaux à Paris entre 1607 et 1627.
BOLLERY (N.) . . . . . (?-1630). Travaux à Paris.
BONSER (J.) . . . . . Travaux à Lyon entre 1630 et 1645.
BOON (Ad.) . . . . . Originaire d'Anvers. Travaux entre 1602-1620.
BOSCH (E. van). . . . . Travaux en France vers 1607.
BOSSE (Ab.) . . . . . (1602-1676), né à Tours, mort à Paris.
BOUCHET (J.) . . . . . Travaux à Amiens en 1653.
BOUCKEL (A. Van). . . Travaux à Paris vers 1620.
BOUCKEL (C. Van.). . . Travaux à Anvers et à Paris, de 1603 à 1625.
BOULANGER (J.) . . . . (1608-?), né à Troyes. Travaux à Paris de 1645 à 1660.
BOULLONNOIS (E.) . . . Travaux à Paris de 1650 à 1660.
BOURDON (S.) . . . . . (1616-1671), né à Montauban. Mort à Paris.
BRÉBIETTE (P.). . . . . (1598-1650). Travaux en Italie et à Paris.
BRENTEL (Fr.). . . . . (1580-1651). Travaux en Lorraine et en Italie.
BRIOT (I.) . . . . . (1585-1670), né à Montbéliard, mort à Paris. Faubourg-Saint-Germain, *Aux trois Pigeons*
BRIOT (M.). . . . . Travaux à Paris de 1630 à 1650.
BUNEL (J.) . . . . . (1558-1614), né à Blois, mort à Paris.
BURNAND (Claudine) . . Travaux à Lyon en 1656.
BULLANT . . . . . XVIe siècle.

CALLOT . . . . . (1592-1635), né et mort à Nancy.
CAMPION. . . . . Travaux à Paris de 1650 à 1660.
CARON . . . . . XVIe siècle.
CAUS (S. de). . . . . (1576-1626).
CHALETTE (J.). . . . . (1581-1643), né à Troyes, mort à Toulouse.

CHAMPAGNE (Cl.)	Travaux à Paris de 1636 à 1660.
CHAMPAIGNE (Ph. de). .	(1602-1674), né à Bruxelles, mort à Paris. Naturalisé vers 1630.
CHAPRON (N.)	(1612-1656?), né à Châteaudun, mort à Rome.
CHARPIGNON.	Travaux entre 1640 et 1660.
CHARPY (E.).	Originaire de Troyes. Travaux entre 1601 et 1610.
CHASTILLON (Cl.). . . .	(1560-1616), né à Châlons-sur-Marne, mort à Paris.
CHASTILLON (L.). . . .	(1639-1734?). Travaux à Paris vers 1660.
CHAUVEAU (Fr.)	(1613-1676), né et mort à Paris.
CLOCCHE (G.)	Travaux à Aix vers 1655.
COCHIN (N.).	(1610-1686?), né à Troyes. Travaux à Paris.
COLLIN (J.)	Travaux à Reims et à Paris de 1650 à 1660.
COLLIGNON (Fr.)	(1609-1657), né à Nancy. Travaux à Augsbourg, Paris et Rome.
CONTANT.	Travaux à Poitiers de 1608 à 1628.
CORDIER (R.).	Travaux à Paris vers 1650.
CORNEILLE (M.).	(1601-1664). Travaux à Paris.
COSSIN.	(1627-1686), né à Troyes. Travaux à Paris.
COTELLE.	(1607-1676), né à Meaux. Travaux à Paris.
COTTARD.	(? - 1674).
COURBES (de)	(1592-1635?). Travaux à Paris et en Espagne.
COUSIN	XVIe siècle.
COUVAY (J.).	(1622- ?), né à Arles. Travaux à Paris entre 1640 et 1650.
COYPEL (N.).	(1628-1707), né à Paris. Travaux à Paris.
CULOT.	Travaux à Lyon vers 1617.
CUNDIER.	Travaux à Aix en 1658.
DARET (J.).	(1613-1668), né à Bruxelles. Travaux à Aix.
DARET (P.)	(1604-1678), né à Paris, mort près de Dax.
DAUDET.	Travaux vers 1610, à Toulouse.
DAVID (Ch.).	(1600- ?). Travaux en Italie et à Paris, de 1630 à 1650.
DAVID (Jér.).	(1608?-1670?). Travaux en Italie et à Paris de 1630 à 1665.
DERUET.	(1588-1660). Travaux à Nancy.
DEMELAIS.	Travaux vers 1630.
DEMOGES	(?-1635). Travaux à Poitiers.
DENIZOT.	Travaux entre 1600 et 1623.
DESMOULINS.	Travaux à Moulins vers 1625.
DE SON.	Travaux à Reims entre 1620 et 1630.

DEVILLE (A.) . . . . . Travaux à Lyon vers 1630.
DOLIVAR. . . . . (1641-?), né à Saragosse. Travaux à Paris.
DORGHET . . . . . Travaux à Dijon vers 1650.
DORIGNY (M.) . . . . . (1617-1665), né à Saint-Quentin, mort à Paris
DOUILLIER. . . . . Travaux vers 1650.
DUBOIS (Héli) . . . . . Travaux vers 1610.
DUBRAYET. . . . . Travaux entre 1610 et 1615.
DU BREUIL . . . . . (1561-1602), né et mort à Paris.
DU CERCEAU. . . . . XVIe siècle.
DU CLOS (I.). . . . . Travaux à Paris vers 1650.
DU DOT (R.). . . . . Travaux à Paris entre 1640 et 1660.
DU GUERNIER. . . . . (1614-1659). Travaux à Paris.
DU MONSTIER (D.). . . (1574-1646). Travaux à Paris.
DU VAL. . . . . Travaux à Paris vers 1655.

ERRARD (Ch.). . . . . (1601-1649), né à Nantes; mort à Rome

FABER (P.) [P. FAURE] . Travaux à Lyon entre 1618 et 1630.
FALCK (Jérémie). . . . (1619?-1677), né à Dantzig. Travaux à Paris entre 1640 et 1650.
FAULTE (M.). . . . . Travaux à Paris entre 1610 et 1630.
FAVYN. . . . . Travaux à Paris vers 1620.
FERDINANDELLE . . . . (1585-1640?). Travaux à Paris.
FERDINAND (L.).. . . . (1612-1689). Travaux à Paris.
FIALETTI (O.) . . . . . (1573-1658). Travaux en Italie et à Paris.
FILHOEUL . . . . . (1644-?)
FINSON . . . . . (1580-1617), né à Bruges. Travaux en France.
FIRENS (P.) . . . . . (- ? -1638), né à Anvers, mort à Paris.
FLAMEN (Al.) . . . . . Travaux à Paris entre 1640 et 1660.
FORNAZERIS (J. de) [Fournayseyre]. Travaux à Paris et à Lyon de 1600 à 1630.
FOURNIER (I.) . . . . . Travaux à Paris de 1600 à 1610.
FRANÇART. . . . . Travaux à Paris de 1645 à 1655.
FRANCINI (Th. et Al.). . Travaux à Paris de 1606 à 1635.
FREDEAU . . . . . Travaux à Toulouse vers 1640.
FROSNE (J.). . . . . (1630-1676).

GALLE (C.). . . . . .(1570-1641). Travaux à Anvers.
GALLE (Ph.). . . . . (1557-1612). Travaux à Anvers.
GANIÈRE. . . . . (1606-1666). Travaux à Paris.
GANTREL . . . . . (1640-1706), né à Toul. Travaux à Paris.
GARNIER (A.) . . . . . (1592- ?). Travaux à Paris vers 1640.
GASCARD (H.) . . . . . (1635-1701?), né à Paris mort à Rome.
GAULTIER (L.). . . . . (1561-1630?). Travaux à Paris et à Lyon.

GENTILESCHI (Arténicia) [Artémisia]. (1590-1642). Travaux en Italie, en France et en Angleterre.
GISSEY. . . . . (1608-1673). Travaux à Paris.
GOBILLE. . . . . (1616-1646).
GODRAN. . . . . Travaux à Dijon en 1656.
GRANDJEAN (E.). . . . Travaux à Lyon vers 1660.
GRAVIER (A.) (?). . . . Travaux à Paris vers 1640.
GRIGNON. . . . . Travaux à Paris entre 1650 et 1698.

HALBECK (J.) . . . . . Travaux en France entre 1600 et 1620.
HAINZELMAN. . . . . (1641-1693), né à Augsbourg. Travaux à Paris vers 1660.
HANZELET (Appier). . . Travaux en Lorraine entre 1615 et 1635.
HEINCE. . . . . (1611-1669). Travaux à Paris entre 1650 et 1660.
HERBIN. . . . . .
HEREAU. . . . . .
HEYEN (J. Van). . . . Travaux à Paris entre 1600 et 1610.
HEYDEN (J. Van). . . . (1570-?), né à Strasbourg. Travaux entre 1610 et 1625.
HIS (de). . . . . Travaux à Amiens en 1653.
HOEY (J. de). . . . . (1545?-1615). Travaux à Troyes et à Paris.
HONDIUS (G.) . . . . . (1601-1652?)
HORST (van). . . . . Travaux à Anvers au commencement du XVIIe s.
HUGUET. . . . . Travaux à Toulouse en 1623.
HUMBELOT. . . . . (1606-1678). Travaux à Paris.
HURET (G.) . . . . . (1606-1670), né à Lyon, mort à Paris.

ISAC (Cl.) . . . . . Travaux à Paris vers 1650.
ISAC (Jaspar) . . . . . (? — 1654). Né à Anvers, mort à Paris. Rue Saint-Jacques, *Au Chameau*.
ISETH (P.) [ISSELBOURG P.]. (1568-1630?). Travaux à Francfort.

JACQUARD (A.). . . . . Travaux à Poitiers entre 1598 et 1630.
JODE (G. de). . . . . Travaux à Anvers à la fin du XVIe siècle.
JOUSSE (Mathurin) . . . Travaux à la Flèche entre 1625 et 1635.

LADAME (Gabriel). . . . Travaux à Paris entre 1645 et 1665.
LAGNIET. . . . . Travaux à Paris 1655.
LA HOEY (F. de). . . . Travaux vers 1630.
LA HYRE (L. de) . . . . (1606-1656), né et mort à Paris.
LALLEMAND (G.). . . . . (1575?-1640), né à Nancy, mort à Paris. Naturalisé en 1616.
LA NOUE (de) . . . . . Travaux à Poitiers vers 1660.

LARMESSIN (N.)	Travaux à Paris vers 1660.
LASNE (J. E.)	(1595-1645?), né à Caen. Travaux à Bordeaux et à Toulouse.
LASNE (M.)	(1590?-1667), né à Caen, mort à Paris.
LE BRUN (Ch.).	(1619-1690), né et mort à Paris.
LE BRUN (G.)	(1625-1657), né à Paris.
LE CLERC (J.).	Travaux à Paris de 1600 à 1630.
LE CLERC (S.).	(1637-1714), né à Nancy, mort à Paris.
LE DOYEN	Travaux à Paris vers 1660.
LEFEBVRE (Cl.).. . . .	(1632-1675), né à Fontainebleau, mort à Paris.
LE MUET	(1591?-1669?). Travaux à Paris.
LENFANT (J.)	(1615-1674), né à Abbeville, mort à Paris.
LE PAUTRE (A.)	(1621-1691), né et mort à Paris.
LE PAUTRE (J.)	(1617-1684), né et mort à Paris.
LE ROY (Ch.)	Travaux à Lyon vers 1635.
LE ROY (H.)	(1579-1652). Travaux à Paris.
LESCARBOT.	Travaux vers 1610.
LESUEUR (E.)	(1617-1655), né et mort à Paris.
LE SUISSE.	Travaux à Paris vers 1610.
LEU (Th. de)	(1560?-1614?). Travaux à Paris, à Angers, à Venise.
LEVESQUE.	Travaux vers 1657.
LOCHOM (M. van).	(1600?-1647), né à Anvers, mort à Paris.
LOCHON (R.).	(1636-1674?). Travaux à Paris.
LOIR (N.)	(1624-1670), né et mort à Paris.
LOMBART	(1613-1681), né et mort à Paris.
LOYSI (P. de)	Travaux à Besançon en 1618.
MALLERY (Ch. de) . . .	(1576?-1632), né à Anvers. Travaux à Paris. Naturalisé en 1601.
MALLERY (D. de). . . .	Travaux vers 1630.
MALLERY (Ph.).	Travaux vers 1605.
MARETZ (J.).	Travaux à Aix en 1623.
MAROT (J.).	(1619?-1679). Travaux à Paris.
MARTELLANGE (Le Pre) .	(1569-1641), né à Lyon, mort à Paris.
MATHEUS (J.)	Travaux à Paris vers 1620.
MATHIEU (A.)	(?-1673). Travaux à Dijon vers 1650.
MATHIEU (Jeanne) . . .	Travaux à Paris vers 1660.
MAUBLAN (J.)	
MELLAN (Cl.).	(1598-1688), né à Abbeville, mort à Paris.
MÉRIAN.	(1593?-1651), né à Bâle, mort à Schwalbach. Travaux en France.

MÉSOILLES (B.).	Travaux à Paris vers 1610.
MILLOT (Gautheron de) .	Travaux à Dijon vers 1635.
MONTCORNET (B.).	Travaux vers 1630.
MOREAU (Ed.).	Travaux à Reims entre 1617 et 1640.
MORIN (J.).	(1609-1650). Né et mort à Paris.
NANTEUIL (R.).	(1618?-1678), né à Reims, mort à Paris.
NATALIS (M.)	(1606-1670?), né à Liège. Travaux à Paris.
NOCRET.	(1617-1672), né à Nancy, mort à Paris.
OLIVIER (A.)	XVIe siècle.
PADER (Hilaire)	(1607-1677), né à Toulouse, mort à Paris.
PALLIOT.	(1608-1698). Travaux à Dijon.
PALMA (L.)	Travaux à Avignon vers 1623.
PASSE (Cr. de).	(1589-1637?), né à Cologne. Travaux à Paris, de 1618 à 1630.
PASSE (S. de)	(1595-1634). Travaux à Paris en 1623.
PATIGNY (J.).	Travaux à Paris de 1655 à 1675.
PELLETIER (D.).	Travaux à Paris vers 1610.
PERRET (J.).	Travaux en France vers 1601.
PERRIER (Fr.)	(1590-1650), né à Saint-Jean de Losne, mort à Paris.
PICART (E.)	(1632-?)
PICART (H.)	Né à Châlons-sur-Marne. Travaux à Reims 1620.
PICART (J.)	Travaux à Paris de 1625 à 1645.
PICART (Noël)	Travaux à Paris vers 1635.
PIENNES (de)	Travaux à Lyon vers 1660.
PINSON	Travaux à Poitiers vers 1610.
PIQUET	Travaux vers 1620.
POILLY (N. de).	(1626-1696), né à Abbeville, mort à Paris.
POILLY (Fr. de)	(1622-1693), né à Abbeville, mort à Paris.
POUSSIN.	(1594-1665), né aux Andelys, mort à Rome.
QUESNEL (Fr.).	(1543-1619). Travaux à Paris.
RABEL (D.)	(1578-1637). Travaux à Paris.
RABEL (J.).	(?-1603), né à Beauvais, mort à Paris.
RAMBERVEILLER	Travaux vers 1600.
RAWLINS	Travaux à Rouen en 1649.
REGNESSON (N.)	(1625?-1670), né à Reims, mort à Paris.
RICHER	Travaux à Paris entre 1630 et 1660.
ROUGÉ	Travaux à Béziers en 1648.
ROUSSEL.	Travaux à Paris vers 1640.
ROUSSELET	(1610-1686). Travaux à Paris.
SAINT-IGNY	Travaux à Paris de 1625 à 1630.

SANSON	Travaux à Paris vers 1650.
SAVERY	Travaux vers 1640.
SCALBERGE	Travaux à Paris de 1630 à 1640.
SEGUENOT.	Travaux à Toulouse en 1659.
SENAULT.	Travaux vers 1655.
SERRURIER	Travaux à Douai vers 1615.
SILVESTRE (I.).	(1621-1691), né à Nancy, mort à Paris.
SPIRINX (L.).	(1596-?). Travaux à Lyon.
SPIRINX (N.).	Travaux à Dijon.
STELLA (J.)	(1596?-1657), né à Lyon, mort à Paris.
STELLA (Claudine) . . .	(1634-1697), née à Lyon, morte à Paris.
STRADAN.	XVIe siècle.
STUERHELT.	Travaux à Amsterdam vers 1650.
SWELLINCK	Travaux au commencement du XVIIe siècle.
TAVERNIER (M.)	(1564?-1641), né à Anvers, mort à Paris.
TEMPESTA.	(1555-1630). Travaux à Rome.
TESTEBLANQUE (D.). . .	Travaux à Arles, en 1656.
THIBOUST	Travaux vers 1657.
THIRY (L.).	XVIe siècle.
THULDEN (van)	(1607-?). Travaux à Paris de 1630 à 1640.
THURNEYSSEN	(1636-1711). Travaux à Lyon vers 1660.
TOURNIER.	Travaux à Paris de 1650 à 1670.
VALDOR.	(1600-1667), né à Liége. Travaux à Paris de 1640 à 1650.
VALLET (A.).	(1558-?), né à Bar-le-Duc. Travaux en Lorraine.
VALLET (P.).	(1575-1642?), né à Orléans, mort à Paris.
VELTHEM	Travaux à Lyon vers 1623.
VICO (Enéas).	XVIe siècle.
VIGNON (Claude). . . .	(1593-1670), né à Tours, mort à Paris.
VINCIOLO	XVIe siècle.
VOS (M. de)	(1532-1603).
VOSTERMAN	(1595-1675). Travaux en France vers 1625.
VOUET (Simon).	(1590-1649), né et mort à Paris.
VRIES (A. de)	(1590-1650). Travaux à Amsterdam et Paris.
WARIN (J.)	(1604-1672), né à Liége, mort à Paris.
WEERT (J. de).	Travaux à Paris de 1600 à 1610.
WOEIRIOT	(1531-1596). Travaux à Lyon et en Lorraine.
ZIARNKO.	(1576?-1628?), né en Pologne. Travaux à Paris, de 1610 à 1628.

LISTE DES PRINCIPAUX LIBRAIRES

DU PALAIS

DE 1601 A 1660[1]

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date.
ALAZERT (Antoine). . .	En la Cour du Palais, proche Saint-Michel.	1622
ALLIOT (Gervais). . . .	(même adresse).	1633-85
BARBIN.	*Au signe de la Croix*, Grand' Salle (2) . .	1660
BARBOTTE.	*A la fleur de lys couronnée*, rue du Harlay.	1628
BESONGNE (Cardin) . .	*Aux roses vermeilles*, 2e pilier.	1630
	Galerie des Prisonniers.	1633
	Montée de la Sainte-Chapelle.	1647
BESSIN.	En l'allée Saint-Michel.	1651
BIENFAIT.	*A l'Image Saint-Pierre*, Cour du Palais, proche la Cour des Comptes.	1631
BILLAINE.	*Au grand César*, 2e pilier.	1659
BLAGEART (Michel). . .	Rue Neuve-Saint-Louis, vis-à-vis la petite porte du Palais.	1631
BOBIN (Michel)	*A l'Espérance*, galerie des Prisonniers. .	1645
	3e pilier.	1650
BONFONS (Nic. et Pierre).	4e pilier de la Grand' Salle	1606
BORDEAUX (J. de) . . .	*Au Lion d'Argent*, Cour du Palais, près la Fontaine.	1611-20
BOUILLEROT.	Cour du Palais, vis-à-vis la Conciergerie.	1639
BOURDIN (Nicolas). . .	Sur la montée pour aller à la Grand' Salle.	1613
BOURRIQUANT.	*Aux fleurs royales*, rue Traversante . . .	1613
	Dans le parrage du Grand Conseil. . . .	1622

(1) Je dois la plus grande partie de cette liste à l'obligeance de M. Clairin qui prépare une *Histoire du Palais* des plus documentées.

(2) Barbin ne s'installa sur le deuxième perron de la Sainte-Chapelle qu'en 1664.

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date
BRUNET (Michel Ier) . .	*A la Crosse d'Or*, rue Neuve-Saint-Louis.	1638
BUON		
BUIZARD	Cour du Palais.	
CHALONNEAU	Vis-à-vis la Fontaine.	1620
CHAMPENOIS.	*Au Griffon d'Or*, devant le Palais. . . .	1620-24
CHARPENTIER (Pierre). .	*Au Paradis*, contre l'Horloge du Palais. .	1625-33
CHAPPELAIN (Charles). .	*A l'Image Sainte-Barbe*.	1630
CITERNE (Guill.). . . .	Sous l'Horloge du Palais.	1627
CLOUZIER (Gervais) . .	*A l'Aigle d'Or*, sur les degrés de la Sainte-Chapelle	1654
COLLET.	*A l'Image Saint-Martin*, galerie des Prisonniers	1619-23
COLOMBET (Mathieu). .	*A la Colombe*, rue Neuve-Sainte-Anne. .	1636
CORROZET (Jean). . . .	Devant les Consultations	1616
	Au pied des degrés de la Sainte-Chapelle.	1645
COURBÉ.	*A la Palme*, Galerie des Merciers	1629-60
CRAMOISY.	*Aux Cigognes*, 1er pilier de la Grand' Salle.	1628
DAUBIN.	Galerie des Prisonniers	1627
DAVID	Sur le Perron, Grand' Salle, côté des Consultations.	1634-51
DU BRAY (Toussaint). .	Galerie des Prisonniers	1607
DU BRAYET (Jean). . .	*A l'Image Saint-Jean*, Cour du Palais, entre les deux petites entrées	1615
DU BREUIL.	Sur les degrés de la Grand' Salle	1605
D. DU CAY		
ESTIENNE (Antoine). .	*A l'Olivier de Robert Estienne*, place du Change	1635
ESTOC.	Galerie des Prisonniers.	1623
GALLIOT DU PRÉ . . .	*A la Galère d'Or*, 1er pilier.	1622
GOBERT (Martin). . . .	Galerie des Prisonniers	1614-17
GUERREAU (Joseph) . .	*Au Griffon d'Or*, devant la Grand'Porte .	1616
GUIGNARD.	*A l'Image Saint-Jean*, 4e pilier	1633
	1er pilier	1637
GUILLEMOT.	Galerie des Prisonniers.	1607-29
	A la Camisole Royale, petite allée Saint-Barthélemy	1650

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date.
HÉNAULT.	*A l'Ange Gardien*, Cour du Palais	1629
	Salle Dauphine.	1649
HOUZÉ.	Galerie des Prisonniers	1600-23
HUBY	*Au Soufflet Verd*.	1610-13
HULPEAU.	2e pilier	1630
JULLIOT	*Au Soleil d'Or*, au pied des grands degrés.	1620-23
LAMY.	*Au Grand César*, 2e pilier.	1643-61
LANGELIER (Abel) . . .	*Au Sacrifice d'Abel*, 1er pilier.	1609-26
LANGLOIS (Emmanuel) .	*A la Reyne de Paix*, entrée de la Grand' Salle.	1653
LA RUELLE (Thomas de).	Sur les degrés de la Sainte-Chapelle. . .	1607-26
LEGRAS (Henri).. . . .	*A L Couronnée*, 3e pilier	1635-55
LE MONNIER (Pierre) .	*A l'Image Saint-Louis et au Feu Divin*, vis-à-vis la Sainte-Chapelle.	16..-71
LE MUR	Devant les Élus.	1620
	Grand' Salle.	1647
LOYSON.	*Au Nom de Jésus*, Galerie des Prisonniers.	1628-60
LUYNE (de).	*A la Justice*, Salle des Merciers	1643-61
MARTIN (Jean)	*A l'Anchre double*, près le château Saint-Ange.	1627-32
MÉNARD (Pierre). . . .	3e pilier.	1631-51
MICARD.		
MILLOT (Jean) . . .	*Aux Trois Couronnes*, Degrés de la Grand' Salle	1610
	Coin de la rue de Harlay	1615
MONDIÈRE (Melchior) .	*Aux deux Vipères*, rue de Harlay	1624
MONTR'ŒIL (de)	*Au nom de Jésus*, Cour du Palais.	1604-17
MOREAU (J.)	*Au Globe Céleste*.	1623
MOREAU (Sylvestre). .	Devant la Cour des Comptes.	1619
PEPINGUÉ (Edme). . .	Grand'Salle	1644-51
PETIT-JEAN.	Dans le Palais.	1625
PÉTRINAL.	Rue de La Bucherie	1625
PIERROT (Jean). . . .	Entre les deux petites montées de la Grand' Salle	1615
PIGNON (Ch.).	Salle du Palais	1627
POMMERAY (Fr.) . . .	*A la Pomme d'Or*, petite Galerie des Libraires	1632

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date.
QUINET (Toussaint) . .	Galerie des Prisonniers	1630
	Sous la montée de la Cour des Aydes. . .	1641
	Petite Salle	1643
RIBOU	*A l'Image Saint-Louis*, porte de la Sainte-Chapelle.	166.-67
RICHER.	*A l'Arbre Verdoyant*, sur le Perron Royal.	1606-40
RIGAUD (Claude). . .	En la chapelle Saint-Michel	1607-11
ROBIN (Gilles).	Galerie des Poissonniers	1609
ROBINOT.	En allant à la Chancellerie	1601-08
ROCOLET.	*Aux Armes du Roy et de la Ville*, Grand' Salle, près des Consultations	1615
	Galerie des Prisonniers.	1626-58
ROLLET-BOUTONNÉ. . .	Près de la Chancellerie	1620
	A l'entrée de la petite Galerie, en la 2e boutique	1635
ROLLIN-BARAIGNES. . .	*A l'Image de Saint-Claude*, sur les degrés de la Grand'Salle	1616-17
	Vis-à-vis les Augustins	1620
	2e pilier	1630
ROUSSET (Nicolas). . .	*A l'Image Saint-Jacques*, devant la Chasse de fer	1613
	Devant les Augustins	1617
	Grand'Salle	1626-53
SARA (Henry).	Petite Galerie	1627-28
SAUGRAIN.	Rue du Harlay.	1622
SERCY (de).	*A la bonne Foy couronnée*, Salle Dauphine.	1643-77
SOMMAVILLE (de) . . .	*A l'Ecu de France*, petite salle	1622-51
	2e Perron de la Sainte-Chapelle	1658-64
TARGA (François) . . .	*Au Soleil d'Or*, 1er pilier	1626-41
THIBOUST (Samuel) . .	Galerie des Prisonniers.	1619
VALLET (Geoffroy). . .	Au coin de la petite montée	1613
VARENNES (de)	*Au Vase d'Or*, Galerie des Prisonniers . .	1651-64
VILLERY (Jacques de). .	Galerie des Libraires.	1619-30
VIRET (Jean).	Au haut des degrés du Palais.	1656

LISTE DES PRINCIPAUX LIBRAIRES

ÉTABLIS DANS LA RUE SAINT-JACQUES

OU DANS

LES RUES AVOISINANTES ENTRE 1601 ET 1660

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date:
BALLARD	*Au Mont Parnasse*, rue Saint-Jean-de-Beauvais	1602-60
BERJON (J.).	Rue Saint-Jacques.	1625
BEYS (Adr.).	*A l'Etoile d'or*, rue Saint-Jacques	1611
BILLAINE (P.).	*A la Bonne Foy*, rue Saint-Jacques devant Saint-Yves.	1625
BLAISE (Th.)	*A Saint-Thomas*, rue Saint-Jacques . . .	1601-54
BONFONS.	*A Saint-Nicolas*, rue Neuve Nostre-Dame.	1608-27
BOULANGER.	Rue Saint-Jacques	1623
BOURIQUANT (Fleury) .	*Aux Fleurs Royalles*, mont Saint-Hilaire.	1609-20
BRUNET	*A la Petite Hotte*, rue Saint-Jacques . . .	1614
BUON.	*A Saint-Claude* et *A l'Homme Sauvage*, mont Saint-Hilaire	1605-28
CAMUSAT.	*A la Toison d'Or*, rue Saint-Jacques . . .	1633-47
CAVELLAT.	*Au Pélican*, mont Saint-Hilaire	1608
CHAPPELET (Cl.). . . .	*A La Licorne*, rue Saint-Jacques	1609-10
CHAPPELET (S.)	*Au Chapelet*, rue Saint-Jacques	1628
CHASTELLAIN	*A la Constance*, rue Saint-Jacques devant Saint-Yves	1601-20
CHAUDIÈRE.	*A l'Ecu de Florence*, rue Saint-Jacques .	1626-33
CHEVALIER (P.). . . .	*A l'Image Saint-Pierre*, mont Saint-Hilaire	1607-15
	Près des Mathurins.	1615-27

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date.
CLOUZIER	*A l'Aigle d'Or*, rue Saint-Jacques	1615
COPÉIEAU	Rue Saint-Jacques	1619
CRAMOÎSY (Cl.)	Rue Saint-Jacques	1624
CRAMOISY (S.)	*Aux Cigognes*, rue Saint-Jacques	1609-62
DAUMALLE	*Aux Quatre Eléments*, rue Saint-Jacques	1620
DEHORS (Fiacre)	Rue Saint-Jacques	1631
DESPRETS	*A Saint-Prosper*, rue Saint-Jacques	1654
DES RUES	Rue Saint-Jean-de-Latran	1612
DROUART (A.)	*A l'Ecu au Soleil*, rue Saint-Jacques	1609-36
DROUART (J.)	*A l'Ecu au Soleil*, rue Saint-Jacques	1609-36
DU BRAY	*Aux Epics Meurs*, rue Saint-Jacques	1628-40
DU BREUIL	*A La Couronne*, rue Saint-Jacques au-dessus de Saint-Benoist	1608
	Rue d'Écosse au Mont Saint-Hilaire	1618-20
DU CLOU (V.)	*A la Salamandre*, rue Saint-Jacques	1618
DU FOSSÉ	*Au Vase d'Or*, rue Saint-Jacques	1667-25
ESTIENNE (A.)	*A l'Olivier de Robert Estienne*, rue Saint-Jean de Beauvais	1649
ESTIENNE (R.)	Rue Saint-Jean-de-Beauvais	1611
FEBVRIÈR	*A la Justice*, Mont Saint-Hilaire	1615-17
FOUCAULT	*A la Coquille*, rue Saint-Jacques	1615-27
FOUET	*A l'Occasion*, rue Saint-Jacques	1604-33
GESSELIN (J.)	*A l'Image Saint-Martin*, rue Saint-Jacques	1609-18
GILLES (D.)	*Aux trois Couronnes*, rue Saint-Jacques	1618
GUÉRREAU	*Au Griffon d'Or*, rue Saint-Jacques	1616
GUILLEMOT	*A la Camisole Royale*, au coin de la rue de La Parcheminerie	1610
HÉNAULT	*A l'Ange Gardien*, rue Clopin	1619
HEUQUEVILLE	*A la Paix*, rue Saint-Jacques	1614-29
HOUZÉ	Rue Saint-Jacques	1623
HUBY	*A la Bible d'Or*, rue Saint-Jacques	1603
HUBY (Fr.)	*Au Soufflet Verd*, rue Saint-Jacques	1606
HURÉ (S.)	*Au Cœur Bon*, rue Saint-Jacques	1617-38

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date.
JACQUARD (N.)	*Au Treillis Vert*, rue Chartière	1649
JANON	*A Janus*, rue Du Foin	1620
JULLIOT	*Au Soleil d'Or*, rue Saint-Jacques	1616
LA COSTE	Rue Saint-Jacques	1623
LANGLOIS	*Aux Colonnes d'Hercule*, rue Saint-Jacques	1633-48
LA NOUE (D.)	*Au Nom de Jésus*, rue Saint-Jacques	1621
LA NOUE (G.)	*Au Nom de Jésus*, rue Saint-Jacques	1621
LAQUEHAY	Rue Clopin	1626
LASNIER		1625
LA TOUR	Rue Saint-Jacques	
LA VIGNE		1632
LE BÉ (G.)	Rue Saint-Jean-de-Beauvais	1635
LE CLERC	*A la Salamandre*, rue Saint-Jean-de-Latran	1605-32
LE CUIROT	Rue Saint-Jacques	1623
LE MAISTRE	*Aux Quatre Eléments*, rue Saint-Jacques	1609
LE MUR		1625
LE NOIR (G.)	*A la Rose Blanche*, rue Saint-Jacques	1614
LE PETIT	*A la Croix d'Or*, rue Saint-Jacques	1648-59
LE ROY (J.)	*A l'Espérance* devant le Collège de Cambray	1609
LIBERT	Rue Saint-Jean-de-Latran	1614
MACÉ (B.)	*A l'Ecu d'Angleterre*, mont Saint-Hilaire	1606
MARETTE	*Au Gril*, rue Saint-Jacques, près Saint-Benoist	1612
MARNEF	*Au Pélican*, mont Saint-Hilaire	1609
MARTIN (Ed.)	*Au Soleil d'Or*, rue Saint-Jacques	1625-29
MESLAIS		1629
METURAS	*A la Trinité*, rue Saint-Jacques, près des Mathurins	1620-49
MOREAU (D.)	*A la Salamandre d'Argent*, rue Saint-Jacques	1618-32
MOREL	*A la Fontaine*, rue Saint-Jacques	1615
MORLOT	*Aux Vielles Etuves*	1627
NIVELLE (M.)	*A l'Ecu de Bretagne*, rue Saint-Jacques, devant Saint-Benoist	1625

Noms.	Enseigne et Adresse.	Date.
PACART.	*A l'Etoile d'Or et Au Sacrifice d'Abraham*, rue Saint-Jacques.	1616
PELÉ		1630
PERIER.	*Au Compas d'Or*, rue Saint-Jacques. . .	1604-25
PETIT PAS.	*A l'Ecu de Venise*, rue Saint-Jean-de-Latran	1605-28
POMMERAY	*A la Pomme d'Or*, carrefour Sainte-Geneviève	1628
PORTIER	Rue Saint-Jacques	1622
QUESNEL.	*Aux Deux Colombes*, rue Saint-Jacques. .	1621
RICHER.	*A l'Arbre Verdoyant*, rue Saint-Jean-de-Latran.	1612
RIGAUD (Cl.)	*Au Chesne Vert*, Rue Saint-Jacques . . .	1613
ROLLET-BOUTONNÉ. . .	Rue Saint-Jacques	1620
ROLLET LE DUC . . .	Rue Saint-Jacques, près la Poste	1644
ROSSET.	Rue Saint-Jacques	1614
SAVREUX.	*A Saint-Prosper*, rue Saint-Jacques . . .	1650
SAUGRAIN (A.)	*A la Nef d'Argent*, rue Saint-Jacques. . .	1609
SEVESTRE (Ch.)	Rue Saint-Jacques, devant les Mathurins.	1613
SITTARD	*A l'Ecu de Cologne*, mont Saint-Hilaire . .	1619
SOLY (M.)	*Au Phénix*.	1630
SONNIUS (L.)	*Au Coq d'Or*	1601-27
SONNIUS (M.).	*A l'Ecu de Basle*, rue Saint-Jacques . . .	1605-30
TAUPINART (A.). . . .	*A la Sphère*, rue Saint-Jacques	1624
THIERRY (R.).	*Au Soleil d'Or*, rue Saint-Jacques	1624
VARENNE.	*A la Victoire*, rue Saint-Jean-de-Latran. .	1619
VENDOSME		1628

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

MANUSCRITES :

Archives Nationales. — KK. 202 et 209.
— — M. 809 et 815.
Archives Notariales. — *Minutier de l'Étude Chapelain-De Mas*, en 1601... 1660.
Bibliothèque Nationale (*Collection Anisson*) : Mss. F. Fr. 22071, 22074, 22108, 22119, 22120.
— (*Ancien F. Saint-Germain*) : Ms. F. Fr. 18967.
— (*Mémoire de Mahelot*) : Ms. F. Fr. 24330.
— (*Nouvelles acquisitions*) : Ms. F. Fr. 4653
— *Collections Deloynes.* (Cabinet des Estampes, Yb. tomes XL, XLVI et LXI.)
— *Collection Marolles.* (Cabinet des Estampes, Ye. 18 a.-c.)
— *Notes manuscrites de Mariette.* (Cabinet des Estampes, Ya. 14 a-h.)
— *Nouvelles Acquisitions.* (Cabinet des Estampes, Ya. 14 j.)
Bibliothèque de l'Institut. — *Collection Godefroy* (Portefeuille CXCIV).
Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. — Mss. 49, 55, 56, 57, 59, 101, 119, 126, 137 et 496. — *Collection Lesoufaché.*
Bibliothèque Sainte-Geneviève. — Ms. 3144.
— — *Collection Guénebault.*
Bibliothèque de la Ville de Paris. — Ms. 6350.
Bibliothèque de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français. — Ms. 65. B.
Musée de la Bibliothèque de l'Ordre des Avocats. — *Registres du Conseil du Parlement de Paris.* VIIe vol.
Bibliothèque de la Ville de Toulouse. — Ms. 919.

IMPRIMÉES :

(Cabinet des Estampes). — Séries Ba. 5-6; Da. 7-28; Eb. 24; Ec. 7-12; Ed. 8-56.
— Kb. 123-127.
— *Collection Fevret de Fontette.* (Histoire de France.)
— *Collection Hennin.* (Histoire de France.)
— *Collection Lallement de Betz.* (Topographie et portraits.)
— *Collection Destailleur.* (Théâtre.)
Abecedario de J. P. Mariette. — Paris, 1853-1862. 6 vol. in-8°.
Le P. Lelong. — *Bibliothèque historique de la France.* Paris, 1768-1778. (Tome IV.)
Archives de l'Art Français. — Paris, 1851-1860.
Nouvelles Archives de l'Art Français. — Paris, 1872-1913.
Comptes des Bâtiments du Roi. Paris, 1881. In-4°. Tome I.
Robert-Dumesnil. — *Le Peintre Graveur Français.* Paris, 1835-1871. 11 vol. in-8°.
Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Paris, 1875-1886. (Tome I.)
Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris...
Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français.
Le Cabinet de l'Amateur (1842-1846 et 1861-1862).
Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France.
Revue Universelle des Arts, 1855-1866.
Jal. — *Dictionnaire critique de Bibliographie et d'Histoire.* Paris, 1872. In-8°.
Sommervogel. — *Bibliothèque de la Cie de Jésus,* 1890-1900. 9 vol. in-4°.

OUVRAGES DU XVIIe SIÈCLE ÉTUDIÉS OU CITÉS

Alciat. — *Emblemata,* Paris, 1601. In-8°.
Andreini. — *Lettere d'Isabella Andreini.* Venise, 1607. In-8°.
Aristote. — *Historia de Animalibus.* Toulouse, 1619. In-folio.
Armes (Les) triomphantes de Son Altesse Mgr le Duc d'Épernon. Dijon, 1656. In-folio.
Arnauld. — *La fréquente Communion.* Paris, 1643. In-4°.
Auzolles Lapeyre. — *Le Mercure charitable.* Paris, 1638. In-folio.
Balzac. — *Lettres familières de Monsieur de Balzac à Monsieur Chapelain.* Paris, 1656. In-8°.
Balzac. — *Lettres de Balzac.* (Documents inédits.) Paris, 1873. In-4°.
Balzac. — *Le Prince.* Paris, 1631. In-4°.
Balzac. — *Œuvres diverses.* Paris, 1644. In-4°.

BARCLAY. — *Argenis*. Paris, 1624. In-8°.
Beauschasteau. — (*La Lyre du Jeune Apollon ou la muse naissante du petit de...*). Paris, 1657. In-4°.
BERGIER (N.). — *Le dessein de l'histoire de Reims*. Reims, 1635. In-4°.
BERTHOLD. — *La Ville de Paris en vers burlesques*. Paris, 1655. In-4°.
BETIN. — *Le Fidèle Jardinier*. Paris, 1636. In-folio.
BEURRIER (LE P.). — *Sommaire des Vies des Fondateurs et Réformateurs des ordres religieux*, Paris, 1635. In-4°.
Bible (dite de Jean Le Clerc). — Paris, 1614. In-folio.
Biblia Sacra. — Paris, 1642. In-folio.
Saincte (*La*) *Bible Française* (dite Bible de Frizon). — Paris, 1621. In-folio.
BINET (Le P.). — *Abrégé des vies des principaux fondateurs des religions de l'église*. Anvers, 1634. In-4°.
BONNEFONS (Le R. P.). — *Le Catéchisme Royal*. Paris, 1647. In-4°.
BOSSE. — *Lettre à Messieurs de l'Académie*. Paris, 1660. In-8°.
BOSSE. — *Lettre du sieur Bosse pour réponse à celle d'un sien ami qui a désiré savoir ce qui s'est passé entre Messieurs de l'Académie et lui...* Paris, 1691. In-8°.
BOSSE. — *Sur les causes.....* Paris, 1666. In-8°.
BOSSE. — *Moyen universel de pratiquer la perspective.....* Paris, 1653. In-8°.
BOSSE. — *Des Sentiments sur la distinction des manières diverses de peinture, dessin et gravure*. Paris, 1649. In-12.
BOSSE. — *Traité des Manières de graver en taille-douce sur l'airain*. Paris, 1645. In-12.
BOSSE. — *Catalogue des traités que le sieur Bosse a mis au jour*. Paris, 1675. In-8°.
BOYCEAU. — *Traité du Jardinage*. Paris, 1638. In-folio.
Breviarium. — Châlons, 1604. In-8°.
Breviarium Ambianense. — Paris, 1607. In-8°.
— *Andegavense*. Paris, 1624. In-8°.
— *Aureliense*. — Orléans, 1644. In-8°.
— *Bisuntinum*. Dijon, 1653. In-8°.
— *Bituricence*. — Bourges, 1676. In-8°.
— *Brivatense*. — Clermont, 1654. In-8°.
— *Claromontense*. — Clermont, 1654. In-8°.
— *Parisiense*. — Paris, 1640. In-folio.
— *Romanum*. Paris, 1647. 4 vol. in-4°.
BRICE (GERMAIN). — *Description de Paris* (4me édition). Paris, 1725, 4 vol. in-12.
BULLANT. — *Règle générale d'architecture, des cinq manières de colonnes* (revue et corrigée par de Brosse). Paris, 1619. In-folio.
CABRERA DE CORDOVA. — *Felipe Segundo*. Madrid, 1619. In-folio.
Calendrier (*Le*) *de toutes les Confréries*. — Paris, 1621. In-8°.

CAMERARIUS (PH.). — *Méditations historiques.* Lyon, 1610. In-4°.
CANISIUS. — *Catechismus imaginibus expressus.* Augsbourg, 1613. In-8°.
— *Institutiones Christianae.* Anvers, 1589. In-8°.
Capitan (Le) par un comédien de la troupe jalouse. Paris, 1638. In-4°.
CATEL. — *Histoire des comtes de Toulouse.* Toulouse, 1623. In-folio.
CAUS (SALOMON DE). — *Les Forces mouvantes.* Francfort, 1614, et Paris, 1624. In-folio.
CAUSSIN (Le P.). — *Electorum symbolorum et parabolorum syntagmata.* Paris, 1618. In-4°.
Cérémonies des obsèques de Charles III, Duc de Lorraine... Nancy, s. d. (vers 1611). In-folio.
CHAMPLAIN. — *Voyages et découvertes.* Paris, 1620. In-8°.
CHAPELAIN. — *La Pucelle.* Paris, 1656. In-folio et in-8°.
CHAPOTON. — *La Grande journée des Machines.* Paris, 1648. In-4°.
— *Le Véritable Coriolan.* Paris, 1638. In-4°.
CHAPOTON. — *La Descente d'Orphée aux enfers.* Paris, 1640. In-4°.
CHARLES IX. — *La Chasse Royale.* Paris, 1625. In-8°.
CHARRON (P.). — *De la Sagesse.* Paris, 1604. In-8°.
CHESNEAU (Le P.). — *Orpheus Eucharisticus.* Paris, 1657. In-8°.
CHEVILLIER (A.). — *L'origine de l'Imprimerie à Paris.* 1694. In-4°.
CHIFFLET. — *Vesontio Civitas.* Lyon, 1618. In-4°.
(CLÉMENT N.). — *Bibliotheca Telleriana.* Paris, 1693. In-folio.
Code de l'Hôpital Général. Paris, 1786. In-4°.
COEFFETEAU (N.). — *Pro sacra Monarchia ecclesiae catholicae.* Paris, 1623. 2 vol. in-folio.
(COLLETET.) — *Les Divertissements de Forges.* Paris, 1663. In-8°.
COLLINI (L'abbé). — *Il sacro Heroe.* Paris, 1626. In-4°.
Combat (Le) d'Honneur concerté par les quatre éléments sur l'heureuse entrée de Madame la duchesse de La Valette en la ville de Metz. S. l. n. d. (Metz, 1624).
Contant (Les Œuvres de Jacques et Paul...). — Poitiers, 1628. In-folio.
Cordesianae Bibliothecae Catalogus. Paris, 1643. In-4°.
Cornaro. — *Discorsi della vita sobria.* Paris, 1646. In-24.
CORNEILLE. — *Andromède.* Paris, 1651. In-4°.
— *Cinna.* Paris, 1643. In-4°.
— *L'Imitation de Jésus-Christ.* Paris, 1656. In-4°.
CORNEILLE. — *L'Imitation,* Paris, 1653-1656. 3 vol. in-12.
— *Les Horaces.* Paris, 1641. In-4°.
— *Œuvres.* Paris, 1644. In-4°.
— *Rodogune.* Paris, 1646. In-4°.
— *Théâtre.* Paris, 1660. In-4°.
COTON (Le P.). — *Heures du Roi Louis XIII.* Paris, 1615. In-4°.

COTON (Le P) — *Institution Catholique*. Paris, 1610. In-4°.
— *Intérieure occupation d'une âme dévote*. Paris, 1609. In-12.
Courses de têtes et de bagues. Paris, 1670. In-folio.
COUSIN (J.). — *Livre de perspective*. Paris, 1571 (rééditions du XVIIe siècle).
— *Livre de portraiture*. Paris, 1560 (rééditions du XVIIe siècle).
Cramoisy (Catalogus librorum Sébastiani Mabre-). — Paris, 1678. In-12.
DALESCHAMPS. — *Histoire générale des Plantes*. Lyon, 1653. In-folio.
DAN (Le P.). — *Histoire de Barbarie et de ses corsaires*. Paris, 1649. In-folio.
— *Le Trésor des Merveilles de Fontainebleau*. Paris, 1642. In-folio.
DAVILA. — *Histoire des Guerres civiles*. Paris, 1644. In-folio.
Décorations et machines apprêtées au Noces de Tétys. Paris, 1654. In-folio.
Decretum Gratiani emendatum et notationibus illustratum. — Paris, 1612. In-fol.
DELBENE. — *Civitas Veri*. Paris, 1609. In-folio.
DELORME. — *Œuvres de Philibert De l'Orme*. Paris, 1626. In-folio.
DESCARTES. — *Principes de philosophie*. Paris, 1647. In-4°.
Description particulière du grand ballet et comédies des noces de Thétys. Paris, 1654. In-folio.
DESMARETS. — *Clovis*. Paris, 1657. In-folio.
DESMARETS. — *Les Délices de l'Esprit*. Paris, 1658. In-folio.
DESMARETS. — *L'Europe*. Paris, 1643. In-4°.
DESMARETS de SAINT-SORLIN. — *Œuvres poétiques*. Paris, 1641. In-4°.
DE VILLE (A.). — *Les Fortifications du Chevalier Antoine de Ville*. Lyon, 1628. In-folio.
DODART. — *Mémoires pour servir à l'histoire des Plantes*. Paris, 1676. In-folio.
DORLÉANS. — *Les Ouvertures des parlements faites par les rois de France*. Paris, 1606. In-4°.
DRAUDIUS. — *Bibliotheca exotica* (tome II). Francfort, 1625. In-4°.
DU BAIL. — *Le Gascon extravagant*. Paris, 1637. In-8°.
DU BREUIL. — *Les Antiquités et choses remarquables de Paris*. Paris, 1608. In-12.
DUCHESNE. — *Histoire des Papes* (3e édition). Paris, 1653. In-folio.
DUCHESNE (FR.). — *Histoire de tous les cardinaux français*. Paris, 1660. In-folio.
DU CERCEAU. — *Les plus excellents bâtiments de France*. Paris, 1607. 2 vol. in-fol.
DUFRESNOY. — *De arte graphica*. Paris, 1668. In-12.
DU JON. — *De pictura veterum*. Amsterdam, 1637. In-4°.
DU LORENS. — *Les satires*. Paris, 1646. In-4°.
DUPLEIX (S.). — *Histoire générale de France*. Paris, 1627. In-folio.
DUPLESSIS MORNAY. — *Mysterium Iniquitatis seu historia papatus*. Paris, 1611. In-folio.
(DURAND.) — *Discours au Vray du Ballet dansé par le roi, le Dimanche XXIXe jour de Janvier M. VI. XVII*. Paris, 1617. In-8°.

DU SAUSSAY. — *Martyrologium Gallicanum.* Paris, 1637. In-folio.

Édit du Roi portant nouvelle fabrication d'espèces d'argent.— Paris, 1642. In-8°.

Édits du roi portant établissements des maîtrises de tous les Arts et Métiers du royaume. Paris, 1603. In-12.

ΕΙΚΩΝ ΒΑΣΙΛΙΚΗ. — *Le portrait du roi de la Grande-Bretagne.* Rouen, 1649. In-4°.

Éloges et Discours sur la triomphante réception du roi en sa ville de Paris, après la réduction de La Rochelle. — Paris, 1629. In-folio.

États (Les), empires, royaumes et principautés du monde. — Paris, 1625. In-folio.

EVELYN. — *Sculptura or the history and Art of Chalcography and engraving in copper.* London, 1662. In-12.

FAITHORNE (W.). — *The Art of graveing and etching...* S. l. (Londres), 1662. In-8°.

FÉLIBIEN. — *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres...* 1666-1672. 2 vol. in-4°.

FÉLIBIEN. — *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent.* Paris, 1676. In-4°.

Feste theatrali per la Finta Pazza del Signor G. Strozzi. Paris, 1645. In-folio.

FLACOURT. — *Relation de la grande Ile de Madagascar.* Paris, 1658. In-4°.

FLORENT-LE-COMTE. — *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1699-1700. 3 vol. in-12.

Fondation faite par Mes Seigneur et Dame, les Duc et Duchesse de Nivernais. — S. l., 1579.

FONTANON. — *Les Édits et Ordonnances des rois de France.* Paris, 1611. In-folio.

(FURETIÈRE.) — *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence.* Paris, 1658. In-12.

Le Roman Bourgeois. Paris, 1666. In-8°.

GARASSE (Le P.). — *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps.* Paris, 1623. In-4°.

GARNIER (R.). — *Les Tragédies de Robert Garnier.* Rouen, 1604. In-8°.

GASSENDI. — *Opera Omnia.* 1658. 6 vol. in-folio.

GIRARD (Le P.). — *Les Mémorables journées des Français.* Paris, 1647. In-4°.

— *Les Peintures sacrées sur la Bible.* Paris, 1653. In-folio.

GODEAU. — *Les Tableaux de la Pénitence.* Paris, 1654. In-4°.

GODEFROY. — *Histoire du Chevalier Bayard.* Paris, 1616. In-4°.

GOMBERVILLE. — *La Doctrine des mœurs.* Paris, 1646. In-folio.

— *Polexandre,* Paris, 1637.

GOMBOUST. — *Plan de Paris,* 1652.

GOURNAY (*Les avis ou les présents de la Demoiselle de*). — Paris, 1641. In-4°.

GRAMOND. — *Historia prostatae a Ludovico XIII Sectariorum in Gallia rebellionis.* Toulouse, 1623. In-4°.

GUENEBAULT. — *Le réveil de Chyndonax.* Dijon, 1621. In-4°.

GUICHENON. — *Histoire généalogique de la royale Maison de Savoie.* Lyon, 1660. In-folio.

GUIFFART. — *Discours du vide sur les expériences de M. Pascal.* Paris, 1647. In-8°.

HARDY (AL.). — *Le Théâtre d'Alexandre Hardy.* Paris ou Rouen, 1624-1628. 5 vol. in-8°.

Heinsiana Bibliotheca. — Leyde, 1682. In-12.

Histoire du ministère d'Armand-Jean Duplessis, cardinal, duc de Richelieu. — Paris, 1650. In-folio.

Historia et Concordia evangelica. — Paris, 1653. In-8°.

HORDAL. — *Heroinae Nobilissimae Joannae Darc... historia.* Pont-à-Mousson, 1612. In-4°.

HOZIER (D'). — *Les noms, surnoms, qualités, armes et blasons des chevaliers et officiers de l'ordre du Saint-Esprit,* Paris, 1633. In-folio.

HURET (G.). — *Cinq avis donnés par Grégoire Huret aux auteurs du journal (dit) des Savants.* Paris, 1665. In-4°.

— *Réponse au quatrième article du journal (dit) des Savants.* Paris, 1665. In-4°.

— *Optique de portraiture et peinture.* Paris, 1670. In-folio.

INTRAS (J. D'). — *Le Pressoir mystique.* Paris, 1609. In-12.

ISNARD. — *Mémoires et instructions pour le plan des mûriers blancs.* Paris, 1665. In-8°.

JACOB (Le P. L.). — *Bibliographica Gallica Universalis.* Paris, 1646-1654, 5 vol. in-8°.

JACOB (Le P. L.). — *Traicté des plus belles bibliothèques publiques et particulières qui ont été et qui sont à présent dans le monde.* Paris, 1644. 1 vol. in-8°.

Journal des Savants. — Année 1665, Paris. (Polémique Bosse-Huret).

JOUSSE (MATHURIN). — *La fidèle ouverture de l'art du serrurier.* La Flèche, 1627. In-folio.

— *Le Théâtre de l'art du charpentier.* La Flèche, 1627. In-folio.

— *La Perspective positive de Viator.* La Flèche, 1626. In-8°.

LABBE (Le P.). — *Sacrosancta Concilia* (Tome XIX). Paris, 1672. In-folio.

LA BOULLAYE. — *Voyages et observations du sieur de La Boullaye.* Paris, 1653. In-4°.

LA BROSSE. — *Description du jardin royal des plantes médicinales.* Paris, 1636. In-8°.

Labyrinthe (Le) royal de l'Hercule Gaulois. — Avignon, 1601. In-folio.

LA CAILLE. — *Histoire de l'imprimerie et de la librairie.* Paris, 1689. In-4°.

LA CALPRENÈDE. — *Les Enfants d'Hérode.* Paris, 1639. In-4°.

La Chèze (R. de). — *Le Roi triomphant.* Reims, 1637. In-4°.

La Chapelle (G. de). — *Recueil des divers portraits des principales dames de La Porte,* Paris, 1648.

La Grange (Registre de). — 1659-1685; édité par Ed. Thierry. Paris, 1872.

Larmes et regrets du soldat français sur le trespas de Henri le Grand. Paris (1611). In-8°.

La Roche Maillet (G. de). — *Géographie du Royaume de France.* Paris, 1641. In-folio.

La Roque. — *Les Blasons des armes de la royale maison de Bourbon.* Paris 1626. In-4°.

La Serre. — *Les amours du roi et de la reine.* Paris, 1625. In-4°.

— *Le Bréviaire des Courtisans.* Paris, 1630. In-12.

— *Le Martyre de sainte Catherine.* Paris, 1643. In-4°.

— *Le Sac de Carthage.* Paris, 1643. In-4°.

Laval (A. de). — *Desseins de professions nobles et publiques.* Paris, 1605.

Le Bicheur. — *Traité de Perspective.* Paris, 1657. In-folio.

Le Gallois. — *Traité des plus belles bibliothèques de l'Europe.* Paris, 1680. In-8°.

Le Moyne (Le P.). — *La dévotion aisée.* Paris, 1652. In-8°.

— *La Galerie des femmes fortes.* Paris, 1647. In-folio; et 1663. In-8°.

Le Muet. — *Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes.* Paris, 1623. In-folio.

Lescaloppier. — *Douze tableaux du roi... de la reine...* Paris, 1655. In-4°.

Lescarbot. — *Histoire de la Nouvelle France...* Paris, 1609.

L'Estoille. — *La belle Esclave.* Paris, 1643. In-4°.

L'Estoille. — Album et Mémoires journaux (édition Jouaust, 1879).

Le Tellier. — *Mémoires et instructions pour l'établissement des mûriers.* Paris, 1603. In-4°.

L'Hostal. — *L'Avant-victorieux.* Orthez, 1610. In-8°.

L'Hostal. — *Le soldat français.* Paris, s. d. (1604). In-12.

Lostelneau (A. de). — *Le maréchal de Bataille.* Paris, 1647. In-folio.

Louis XIV. — *La Guerre des Suisses traduite du* 1er *livre des Commentaires de Jules César.* Paris, 1651. In-folio.

Lux Claustri. — Paris, 1646. p. In-4°.

Mairet (A.). — *La Silvanire ou la Morte vive.* Paris, 1631. In-8°.

Malleville. — *L'Alméninde.* Paris, 1646. In-8°.

Malthus. — *Pratique de la guerre.* Paris, 1646. In-8°.

Mareschal. — *Charles le Hardy.* Paris, 1645. In-4°.

Marlot. — Metropolis Remensis Historia (Tome I). Lille, 1666. In-folio.

Marolles (de). — *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce.* Paris, 1666. In-4°.

MAROLLES (DE). — *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce.* Paris, 1672. In-4°.
— *Livre des Peintres et Graveurs*, Paris, s. d. (vers 1677). In-4° et réédition *Duplessis. Paris*, 1872. *In*-12.
— *Paris* (s. l.), 1677. In-8°.
— *Tableau du temple des Muses.* Paris, 1655. In-folio.
Mémoires. Amsterdam, 1755. 3 vol. in-12.
MARRIER (M.). — *Monasterii regalis S. Martini de Campis Historia.* Paris, 1637. In-4°.
MATTHIEU (P.). — *Histoire de Louis XI.* Paris, 1610. In-folio.
MAUCLERC (J.). — *Traité d'architecture suivant Vitruve.* Paris, 1648. In-folio.
Mémoires du feu roi de la Grande Bretagne. — Paris, 1649. In-8°.
Mercure Français (La continuation du). — (Année 1615.) Paris. In-8°.
Mercure Galant (Le). — (Année 1678.) Paris, In-8°.
MERSENNE (Le Père). — *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique.* Paris, 1636. In-folio.
MEZERAY. — *Histoire de France depuis Pharamond jusqu'à maintenant.* Paris, 1643. In-folio.
MIGNERAK. — *La pratique de l'aiguille industrieuse.* Paris, 1605. In-4°.
Mirame. — Paris, 1641. In-folio.
MOLIÈRE. — *Les Œuvres de M. Molière.* Paris, 1666, 2 vol. in-8°.
MOLLET (CL.). — *Théâtre des plans et jardinages.* Paris, 1652. In-folio.
MONTLYARD. — *Mythologie*, Rouen, 1611, in-8° et Paris, 1627. In-folio.
MONTCHRESTIEN. — *Les tragédies d'Anthoine de Montchrestien.* Paris, 1604. In-8.
MOSNIER (P.). — *Histoire des arts qui ont rapport au dessin.* Paris, 1698, In-8°.
NABERAT. — *Histoire des Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem.* Paris, 1659. In-folio.
NAUDÉ (G.). — *Avis pour dresser une bibliothèque.* Paris, 1644. In-8°.
— *Bibliotheca Cordesiana Catalogus.* Paris, 1643. In-8°.
— *Traité des plus belles bibliothèques publiques et particulières.* Paris, 1644. In-8°.
NICERON (Le R. P.). — *Thaumaturgus Opticus...* Paris, 1646. In-folio.
Noms des Curieux de Paris avec leur demeure et la qualité de leur curiosité, 1673. Paris, 1866. In-18.
Nouvelles Chansons de Gaultier Garguille. Paris, 1632. In-12.
Odyssée (L'). (Traduction Claude Boitel.). — Paris, 1619. In-8°.
Odyssée (L') en vers burlesques (par H. de Picou). Paris, 1650. In-4°.
Office de l'Église en latin et en français [Heures de Port-Royal]. — Paris, 1650 et 1659. In-8°.
Ordonnances Royaux sur le faict et juridiction de prévôté des Marchands et échevinage de la ville de Paris. Paris, 1595. In-folio.

Ordonnances Royaux sur le faict et juridiction de prévôté des Marchands et échevinage de la ville de Paris. Paris, 1605. In-folio.

Ordonnances Royaux sur le fait et juridiction de prévôté des Marchands et échevinage de la ville de Paris. Paris, 1644. In-folio.

ORLÉANS (L. D'). — *Les Ouvertures des Parlements faites par les rois de France.* Paris, 1612. In-4°.

ORME (DE L'), — Voir DELORME.

OVIDE. — *Les Métamorphoses.* Paris, 1617. In-8°.

— — (Traduction du Ryer.) Paris, 1655. In-4°.

— — (Traduction Renouard.) Paris, 1619. In-folio.

PALLIOT (P.). — *La vraie et parfaite science des armoiries.* Dijon, 1660. In-folio.

Paradoxes et facétieuses fantaisies de Bruscambille. Rouen, 1620. In-12.

Paré (Les Œuvres d'Ambroise). Paris, 1614. In-folio.

Parnasse (Le) des Muses. — Paris, 1633. In-8°.

PASQUIER. — *La Jeunesse d'Étienne Pasquier et sa suite,* Paris, 1610. In-8°.

PASSERAT. — *Commentarii...* Paris, 1607. In-folio.

PATIN (G.). — *Lettres choisies.* Paris, 1692. 2 vol. in-12.

Pèlerin (Le) véritable de la Terre Sainte... Paris, 1615. In-8°.

Peristromata turcica. Paris, s. d. (1641?). In-4°.

PERRAULT (CH.). — *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle.* Paris, 1696-1700. In-folio.

PERRET (JACQ.). — *Fortifications et artifices...* S. l. n. d. (Paris, 1601).

PETIT. — *Discours... touchant les remèdes qu'on peut apporter aux inondations de la Rivière de Seine.* Paris, 1658. In-4°.

Philostrates (Les images ou tableaux de platte peinture des deux...) — Paris, 1614. In-folio.

Pibrac (Les Quatrains de). — Paris, 1640. In-4°.

PILES (ROGER DE). — *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité... de l'utilité des estampes.* Paris, 1699. In-8°.

— *Remarques sur l'art de Peinture de Ch. A. Du Fresnoy.* Paris, 1673. In-8°.

PLUTARQUE. — *Les hommes illustres.* Lyon, 1624. In-folio.

PLUVINEL. — *Le Manège royal.* Paris, 1623. In-folio.

POMET. — *Histoire générale des Drogues* (réédition). Paris, 1735. In-4°.

Pompeuse (La) et magnifique Cérémonie du Sacre du roi Louis XIV. Paris, 1655. In-folio.

PRADEL (A. DU). — *Les adresses de la ville de Paris.* Paris, 1691, 1 vol. in-8°, réédition en 1878, en 2 vol. in-12.

PRAISSAC. — *Discours et questions militaires.* Paris, 1617. In-12.

PURE (L'abbé DE). — *La Précieuse.* Paris, 1656. In-8°.

RABELAIS (*Les Œuvres de M. Fr....*). — S. l. n. d. (Paris, 1626). In-8°.

RAMBERVEILLER. — *Les dévots élancements du poète Chrétien.* Pont-à-Mousson, 1603. In-8°.

REBATU. — *La Diane et le Jupiter d'Arles se donnant à connaître...* Arles, 1656. In-4°.

— *Le portrait de la Diane d'Arles retouché.* Arles, 1659. In-4°.

Réception de très chrestien... Louis XIII... par Messieurs les Doyens, Chanoines... Lyon, 1623. In-folio.

Récit (Le) véritable et prodigieux de la prise d'un animal monstrueux. Paris, 1645. In-8°.

Recueil de plusieurs inscriptions pour les statues du roi Charles VII et de la Pucelle d'Orléans... sur le pont d'Orléans. Paris, 1613. In-4°.

Recueil des statuts et règlements des marchands et libraires, imprimeurs de la ville de Paris, confirmés par les ordonnances royaux, arrêts... Paris, 1620. In-4°.

Règlement pour la librairie et l'imprimerie en 1618. Paris, 1618. In-4°.

REGNAULT. — *Blanche de Bourbon.* Paris, 1642. In-4°.

— *Réjouissance (La) publique sur le rabais des tailles.* Paris, 1634. In-12.

RENAUDOT. — (*Recueil des Gazettes nouvelles de*). Paris, 1648. (Année 1647, n° 27.)

RENOU. — *Les institutions pharmaceutiques.* Lyon, 1637. In-folio. Paris, 1608. In-4°.

RICHELIEU. — *Traité qui contient la méthode la plus facile... pour convertir ceux qui sont séparés de l'église.* Paris, 1651. In-folio.

RICHEOME (Le P.). — *Catéchisme royal.* Lyon, 1607. In-8°.

— *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu...,* Lyon, 1611.

— *Les tableaux sacrez des figures mystiques... du sacrement de l'Eucharistie.* Paris, 1601 et 1609. In-8°.

RIGAULT (N.). — *De pulchritudine corporis... Jesus Christi...* Paris, 1649. In-fol.

ROHAN. — *Le parfait Capitaine.* Paris, 1636. In-4°.

RONSARD. — *Les Œuvres de Pierre Ronsard.* Paris, 1609 et 1623. In-folio.

ROTROU. — *Antigone.* Paris, 1639. In-4°.

SAINCTYON. — *Les Édits et Ordonnances... des Eaux et forêts.* — Paris, 1610. In-folio.

SAINT-IGNY. — *Éléments de Portraiture.* Paris, s. d. (1630). In-12.

(SAINT-PÉRÈS.) — *Le vray trésor de l'histoire sainte sur le transport miraculeux de l'image de N.-Dame de Liesse.* Paris, 1647. In-4°.

— *Histoire miraculeuse de N. Dame de Liesse.* Paris, 1657. In-4°.

SCARRON. — *Recueil de quelques vers burlesques.* Paris, 1643 et 1645. In-4°.

— *Le roman comique.* Paris, 1651-1657 et 1692. 2 vol. in-8°.

— *Le Virgile travesti.* Paris, 1648-1652. In-4°.

SCUDÉRY (G. DE). — *Alaric.* Paris, 1654, in-folio, et Paris, 1657, in-8°.

SCUDÉRY (G. DE). — *Le Cabinet de M. de Scudéry*. Paris, 1646. In-4°.
— *Arminius*. Paris, 1644. In-4°.
— *La Comédie des Comédiens*. Paris, 1635. In-4°.
— *Didon*. Paris, 1637. In-4°.
— *La mort de César*. Paris, 1637. In-4°.
— *Le trompeur puni*, Paris, 1635. In-4°.
SCUDÉRY (Mlle DE). — *Artamène ou le Grand Cyrus*. Paris, 1650-1663. In-8°.
— *Clélie*. Paris, 1654-1660. In-8°.
— *Les femmes illustres*. Paris, 1644. 2 vol. in-4°.
SÉNÈQUE. — *Les Œuvres de L. Annæus Seneca* (Trad. Chaluet). Paris, 1604 et 1619. In-folio.
SERRES (J. DE). — *Inventaire général de l'histoire de France*. Paris, 1603. In-8°.
— *Le véritable inventaire de l'histoire de France*. Paris, 1648. In-folio.
SERRES (OL. DE). — Théâtre d'Agriculture. Paris, 1600. In-folio.
SIDNEY. — *L'Arcadie de la comtesse de Pembrox* (Traduction Chappelain). Paris, 1624. In-8°.
Soleil (Le) au signe du Lion. Lyon, 1623. In-folio.
SOREL (CH.). — *Le Berger extravagant*. Paris, 1628. 3 vol. in-8°.
— *Bibliothèque française*. Paris, 1664 et 1667. In-12.
Statuts de la librairie. — Paris, 1620. In-4°.
Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres de l'art de peinture et sculpture, gravure et enluminure de cette ville et faubourgs de Paris tant anciens que nouveaux, imprimés suivant les originaux. Paris, 1672. In-4°.
SUFFREN (Le P.). — *L'Année Chrétienne*. Paris, 1640-1642. In-4°.
TABARIN. — *Inventaire Universel des œuvres de Tabarin*. Paris, 1623. In-12.
Tableau (Le) de la Croix représenté dans les cérémonies de la sainte Messe, ensemble le trésor de dévotion aux souffrances de N. S. Jésus-Christ. Paris, 1653. In-4°.
Tableaux historiques où sont gravés les illustres Français et Étrangers. Paris, 1652. In-4°.
Tables (Les) Astronomiques du comte de Pagan. Paris, 1658.
TACITE. — *Les Œuvres de Tacite* (4e édition). Paris, 1658. In-4°.
— *Cornelii Taciti... scripta*. Paris, 1608, In-folio.
TASSO (TORQUATO). — *La Jérusalem délivrée*. (Traduction J. Baudoin.) — Paris, 1626. In-8°.
TÉRENCE. — *Comediae*. Paris, 1642. In-folio.
Traité de la Sphère et de ses parties. Rouen, 1631. In-4°.
TRISTAN (J.). — *Commentaires historiques*. Paris, 1644. In-folio.
— *Traité du lys*. Paris, 1656. In-4°.
TRISTAN L'HERMITE. — *La folie du sage*. Paris, 1645. In-4°.
La Mariamne. Paris, 1637. In-4°.

TRISTAN L'HERMITE. — *La Mort de Crispe*. Paris, 1645. In-4°.
— *La Panthée*. Paris, 1639. In-4°.
URBAIN VIII. — *Poëmata*. Paris, 1642. In-folio.
URFÉ (D'). — *L'Astrée*. Paris, 1632-1633. 5 vol. in-8°.
VALDOR. — *Les triomphes de Louis le Juste*. Paris, 1649. In-folio.
VALERIANUS. — *Hieroglyphica*. Lyon, 1626. In-folio.
VALLADIER. — *Métanéalogie sacrée; Sermons*. — Paris, s. d. (1616). In-8°.
VALLET (P.). — *Le Jardin du Roy*. Paris, 1608 et 1623. In-folio.
VAVASSEUR (Le P.) — *De forma Christi*... Paris, 1649. In-8°.
VICO (ENÉAS). — *Augustarum imagines*. Venise, 1558, et Paris, 1619. In-4°.
VIDEL (L.). — *Histoire de la vie du Connétable de Lesdiguières*. Paris, 1638. In-folio.
VIGENÈRE (BL. DE). — *Histoire de la décadence de l'Empire grec*. Paris, 1612. In-folio.
VINCI (*Traité de la peinture de Léonard de*). — Édition en italien et édition en français. Paris, 1651. In-folio.
VINCIOLO. — *Les singuliers et nouveaux portraits... pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie*. Paris, 1603. In-4°.
VIRGILE. — *Libri Æneidos*. Lyon, 1612 et 1617. In-folio.
— *L'Enéide* (Traduction P. Perrin). Paris, 1648, 2 vol. in-4°.
VOITURE. — *Les œuvres de M. Voiture*. Paris, 1650. In-4°.
Voyage (Le) d'Adam Oléarius en Moscovie (Trad. Wicquefort). — Paris, 1659. 2 vol. in-4°.
VULSON DE LA COLOMBIÈRE. — *De l'Office des rois d'Armes, des hérauts et*... Paris, 1645. In-4°.
— *Les Portraits des hommes illustres Français... peints dans la galerie du Palais Cardinal*. Paris, 1650. In-folio.
— *Le vrai théâtre d'honneur et de chevalerie*. Paris, 1648. 2 vol. In-folio.
(WAPY) (L.). — *Les honneurs et applaudissements rendus... aux SS. Ignace de Loyole et François-Xavier*. Pont-à-Mousson. In-4°, 1623.

OUVRAGES CONSULTÉS

ALBOT (N.). — *Recherches sur les impressions de Charleville*, aux XVIIe et XVIIIe siècles. (*Revue historique Ardennaise*, 1899.)
ALLIER (R.). — *La Cabale des Dévots*. Paris, 1902. In-8°.
ALVIN. — *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*. Bruxelles, 1866. In-8°.
ANDRIEUX. — *La Censure et la police des livres en France sous l'Ancien Régime*. Paris, 1884. In-12.

ARNAULDET (TH.). — *Notes sur les estampes satiriques bouffonnes ou singulières relatives aux artistes Français pendant le* XVIIe *et le* XVIIIe *siècle.* (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*) Paris, 1859.

ARNAULDET (TH.) et G. DUPLESSIS. — *Michel Lasne.* Caen, 1856. In-8°.

AUGOYAT. — *Notice sur les Chastillon.* Paris, 1856. In-12.

BABEAU (A.). — *Le Louvre et son histoire.* Paris, 1900. In-4°.

BAILLET. — *Jugement des savants sur les principaux ouvrages des auteurs.* Paris, 1722. In-4°. (Tome I.)

BALDINUCCI. — *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame colla vite di molti de piu excellenti maestri della stessa professione.* Editione secunda... Firenze, 1767. In-8°.

BARÉ. — *Catalogue de l'œuvre de L. Gaultier.* (Bulletin des Beaux-Arts, 1883-1884.)

BATEREAU. — *G. de Scudery.* Leipzig, 1902. In-8°.

BARTSCH (A.). — *Le Peintre graveur.* Vienne, 1803-1821. 21 vol. in-8°.

BATIFFOL. — *Le Château de Versailles sous Louis XIII.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e semestre 1913.)

BATIFFOL. — *Le Roi Louis XIII à vingt ans.* Paris. In-8°.

BAYARD (E.). — *Les Illustrations et les Illustrateurs.* Paris, 1898. In-4°.

BELEVITCH STANKEVITCH (Mlle). — *Le Goût Chinois en France.* Paris, 1910. In-8°.

BÉNARD. — *Cabinet de M. Faignon Dijonval.* Paris, 1810. In-4°.

BENEZIT (E.). — *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays.* Paris, 1911. In-8°.

BENOIST (R.). — *Traité catholique des images.* Paris, 1564, in-8°.

BERNARD (A.). — *Histoire de l'Imprimerie Royale au Louvre.* Paris, 1867. In-8°.

BERNARDIN. — *Tristan l'Hermite.* Paris, 1805. In-8°.

BERTY. — *Topographie historique du Vieux Paris.* Paris, 1868. In-4°. (Tome II.)

Bibliophile Huguenot (Le). — Paris, 1879-1890. In-16.

BONNAFFÉ. — *Dictionnaire des amateurs français au* XVIIe *siècle.* Paris, 1884. In-8°.

BONNARDOT (AL.). — *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France.* Paris, 1849. In-8°.

BOUCHOT (H.). — *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1895. In-8°.

BOUCHOT (H.). — *L'Œuvre de Gutenberg.* L'Imprimerie, l'Illustration. Paris, 1887. In-8°.

BOUCHOT (H.). — *Le Livre.* Paris, s. d. In-8°.

— *Les Livres à vignettes*, du XVe au XVIIIe siècle. Paris, 1891. In-8°.

— *La préparation et la publication d'un livre illustré au* XVIe *siècle.* (Bibliothèque de l'École des Chartes, 1892.)

BOUCHOT ET DUPLESSIS. — *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*. Paris, 1886. In-8°.

BOUCHOT. — *Les Portraits aux crayons des* XVIe et XVIIe *siècles*. Paris, 1884. In-8°.

BOURCARD. — *Graveurs et Gravures*, 1540-1910. Paris, 1910.

— *A travers cinq siècles de Gravures*. Paris, 1903.

Bouquinistes (Les) parisiens en 1628 (Bull. de la *Société de l'Histoire de Paris*, 1891.)

BOURGEOIS (E.). — *Le grand Siècle*. Paris, 1896. In-4°.

BRULLIOT. — *Dictionnaire des Monogrammes*. Munich, 1832-34. In-4°.

BRUNET (G.). — *Curiosités bibliographiques et artistiques*. Paris. In-8°.

BRUNET (J. Ch.). — *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*.

BRUNETIÈRE. — *Histoire de la Littérature classique*. Paris, 1912. In-8°. (Tome II.

BRUWAERT (E.). — *Vie de Jacques Callot*. Paris, 1912. In-4°.

BRYAN. — *Dictionary of painters and engravers*. London, 1909. 5 vol. in-8°.

BURCH (R. M.). — *Colour Printing and Colour Printers*, London, 1910. In-8°.

BURE (G. de). — *Catalogue des livres de la Bibliothèque de feu M. le Duc de La Vallière*. Paris, 1783-88.

CHAMPFLEURY. — *Histoire de l'Imagerie populaire*. Paris, 1869. In-8°.

CHATELAIN (U. V.). — *Le surintendant Nicolas Fouquet*. Paris, 1905. In-8°.

CHAUBRY DE TRONCENORD (Le baron). — *Notice sur les artistes graveurs de la Champagne*. Châlons, 1858. In-8°.

CHENNEVIÈRES (PH. DE). — *Recherches sur la vie et les œuvres de quelques peintres provinciaux*. Paris, 1853-1857, 3 vol. in-8°.

CHENNEVIÈRES (PH. DE). — *Portraits inédits d'Artistes Français*. Paris. In-folio.

CHÉROT (Le P.). — *Étude sur la vie et les œuvres du père Le Moyne*. Paris, 1887. In-8°.

(CHOFFART.) — *Notice historique sur l'art de la Gravure en France*, par P. P. Ch. Paris, 1804. In-4°.

CHRIST. — *Dictionnaire des monogrammes*. Paris, 1750. In-8°.

Chronologie historique de Messieurs les Curés de Saint-Benoist. Paris, 1752. In-12.

CICOGNARA. — *Memorie spettanti alla Storia delle Calcographia*. Prato, 1831. In-folio.

CLAUDIN (A.). — *Bibliographie des Éditions originales d'auteurs français*, composant la Bibliothèque de feu M. A. Rochebilière. Paris, 1892. In-12.

COGNET (l'abbé). — *Antoine Godeau*. Paris, 1900. In-8°.

COLLAS (G.). — *Jean Chapelain*. Paris, 1911. In-8°.

COLONIA (Le P.). — *Histoire littéraire de la ville de Lyon, avec une bibliothèque des auteurs lyonnais sacrés et profanes divisés par siècle*. Lyon, 1728. In-8°.

COLONNA (Le Fr.). — *Poliphili Hypnerotomachia*. Venise, 1499. In-folio.

CORRARD DE BREBAN. — *Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'imprimerie à Troyes.* Paris, 1873. In-8°.

COUSIN. *Catalogue de livres... provenant du grenier de Charles Cousin.* Paris, 1891. In-4°.

COUSIN (VICTOR). — *De l'art français au* XVIIe *siècle.* (*Revue des Deux Mondes*, du 1er juin 1846.)

COYECQUE (E.). — *Vieilles archives notariales.* Paris, 1912. In-8°.

— *Inventaire de la Collection Anisson-Duperron.*

DACIER (E.). — *La mise en scène à Paris au* XVIIe *siècle.* Paris, 1901. In-8°.

DACIER (E.). — *Le Musée de la Comédie Française.* Paris, 1905. In-4°.

DECAUVILLE LACHENÉE. — *Le graveur caennais Michel Lasne.* Caen, 1889. In-8°.

DEJOB (CH.). — *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques.* Paris, 1884. In-8°.

DELABORDE (H.). — *La Gravure.* Paris (s. d.). In-8°.

DELALAIN (P.). — *Les libraires et imprimeurs de l'Académie française de* 1634 *à* 1793. Paris, 1907. In-8°.

DELALAIN (P.). — *Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires de la collection du Cercle de la librairie,* 2e édition. Paris, 1892. In-4°.

DELAMARE. — *Traité de la Police.* Paris, 1705. In-folio. (Tome I.)

DELIGNIÈRES (E.). — *Recherches sur les graveurs d'Abbeville.* Paris, 1886. In-4°.

DELISLE (LÉOPOLD). — *Introduction du Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1897, In-8°.

DELISLE (LÉOPOLD). — *L'Imprimerie à Saint-Lo au* XVIIe *siècle.* Saint-Lo, 1904. In-8°.

DELISLE (LÉOPOLD). — *Livres d'images destinés à l'instruction religieuse.* Paris, 1890. In-4°.

DEMMIN (AUG.). — *Encyclopédie des Beaux-Arts plastiques,* 3 volumes. Paris, s. d. In-8°.

DESBARREAUX-BERNARD. — *L'imprimerie à Toulouse.* Toulouse, 1868. In-4°.

DESORMES (E.) et ARNOLD MULLER. — *Dictionnaire de l'imprimerie et des arts graphiques en général.* Paris, 1912. In-12.

Despinoy (Catalogue de la Vente). — Paris, 1850.

DESTAILLEUR (H.) (*Catalogues de Vente des Collections*). — 2 volumes. Paris, 1891 et 1895. In-8°.

DESTAILLEUR (H.). — *Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du* XVIe *au* XVIIIe *siècle.* Paris, 1863. In-8°.

DIMIER (L.). — *Le Primatice.* Paris, 1900. In-8°.

DU PEYRAT. — *Essais poétiques.* Tours, 1593. In-8°.

DUPLESSIS (G.). — *Essai de bibliographie contenant l'indication des ouvrages relatifs à l'histoire de la gravure et des graveurs.* Paris, 1862. In-8°.

DUPLESSIS (G.). — *De la gravure de portrait en France.* Paris, 1875. In-8°.
— *Essai sur la gravure dans les livres.* Paris, 1879. In-8°.
— *Catalogue de l'œuvre d'Abraham Bosse.* Paris, 1859. In-8°.
— *Histoire de la Gravure en France.* Paris, 1861. In-8°.
— *Histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France.* Paris, 1880. In-8°.
— *Les Audran.* Paris, s. d. In-8°.
— *Les livres à gravure du* XVIe *siècle. Les emblèmes d'Alciat.* Paris, 1884. In-8°.
— *Les Merveilles de la gravure.* Paris, s. d. (1878). In-8°.
— *Michel Bégon*...Correspondance et documents inédits. Paris.1874.In-8°.
— *Notice sur la vie et les œuvres de Robert Nanteuil.* Paris, 1894. In-4°.
— *Roger de Gaignières et ses collections iconographiques.* Paris, 1870. In-8°.
DUPLESSIS et BOUCHOT. — Voir Bouchot.
DUPLESSIS. — (*Catalogue de la Bibliothèque d'Art de G. Duplessis*). Paris, 1900. In-8°.
DUPLESSIS D'ARGENTRÉ. — *Collectio judiciorum de novis erroribus qui... in Ecclesia proscripti sunt...* IIe et IIIe volume. Paris, 1724-1736. In-folio.
DURÉR (ALBERT). — *De symetria partium in rectis formis humanorum corporum.* Nuremberg, 1532. In-folio.
DUSSIEUX. — *L'Art considéré comme le symbole de l'état social.* Paris, 1838. In-8°.
— *Les Artistes Français à l'Etranger.* Paris, 1852. In-8°.
ECKARDT (H.). — *Mathaeus Mérian.* Bâle, 1887. In-8°.
FAGNIEZ (G.). — *L'Économie Sociale de la France sous Henry IV.* Paris, 1887. In-8°.
FAUCHEUX (L. E.). — *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre.* Paris, 1857. In-8°.
FAUCON (L.). — *Mémoire sur les vexations qu'exercent les libraires et imprimeurs de Paris...* Paris, 1879. In-4°.
FAVIER (J.). — *Jean Appier.* Nancy, 1890. In-8°.
FÉTIS (ED.). — *Les Artistes belges à l'Étranger.* Paris-Bruxelles, 1857-1865, 2 vol. in-16.
FEUILLET DE CONCHES. — *Causeries d'un curieux.* Paris, 1863. 4 vol. in-8°.
FONTAINE (A.). — *Conférences inédites de l'Académie Royale de peinture et de sculpture.* Paris.
— *Les Collections de l'Académie Royale de peinture et de sculpture.* Paris, 1910. In-8°.
— *Les Doctrines d'Art en France.* Paris, 1909. In-8°.
— *L'Esthétique Janséniste* (*Revue de l'Art Ancien et Moderne*, t. XXIV).
FORESTIÉ (E.). — *Les Tapisseries de Jeanne d'Arc et la Pucelle de Chapelain* (Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne, 1899).

FORESTIÉ (E.). — *Histoire de l'imprimerie et de la librairie à Montauban.* Montauban, 1898. In-8°.

FOURNEL (V.). — *Les Contemporains de Molière.* 1875, Paris. 3 vol. in-8°.

FOURNIER (ED.). — *Réédition du « Livre Commode ».* Paris, 1872, 2 vol. in-8°.

FRANKEN. — *L'Œuvre gravé des Van de Passe.* Paris-Amsterdam, 1881. In-8°.

FRANKLIN. — *Les Anciennes Bibliothèques de Paris.* Paris, 1867-73. 3 vol. in-fol.

FRANKLIN. — *Précis de l'histoire de la bibliothèque du roi.* Paris, 1875. In-8°.

FUESSLI. — *Verzeichniss aller in Kupferstiche gebrachter Kunstler Portraiter.* S. l. n. d. In-12.

GAZIER (A.). — *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne.* Paris (s. d.). In-4°.

GAZIER (A.). — *Port-Royal au* XVIIe *siècle. Images et portraits avec des notes historiques et iconographiques.* Paris, 1909. In-folio.

GENEVAY (A.). — *Le Style Louis XIV.* Paris, 1886. In-4°.

GERMAIN (A.). — *Les Artistes Lyonnais.* Lyon, 1910. In-4°.

GEYMULLER (H. DE). — *Les Ducerceau.* Paris, 1887. In-4°.

GIRAUDET (Le Dr E.). — *Les Artistes tourangeaux.* Tours, 1885. In-8°.

GONCOURT (J. et ED. DE). — *L'Art du* XVIIIe *siècle.* Paris, 1881.

GOIZET et BURTAL. — *Dictionnaire universel du théâtre.* Paris, 1867. In-4°.

GOUJET (L'abbé). — *Bibliothèque Française.* Paris, 1740. In-12.

GRANDMAISON (CH. L.). — *Documents inédits pour servir à l'histoire des Arts en Touraine.* Paris, 1870. In-8°.

GRANGES DE SURGÈRES. — *Les Portraits gravés de Richelieu.* Nantes, 1889. In-8°.

Graveurs (Les) de portraits en France (Catalogue raisonné des portraits de l'école française appartenant à Ambroise Firmin-Didot). — Paris, 1875-1877. 2 vol. in-8°.

GRISELLE (E.). — *État de la maison du roi Louis XIII, de celle de sa mère Marie de Médicis, de ses sœurs...* (1601-1665). Paris, 1912. In-8°.

GUERSAINT. — *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère.* Paris, 1744. In-12.

GUIBERT. — *Les dessins du Cabinet Peiresc.* Paris, 1910. In-folio.

GUIFFREY (JEAN) et P. MARCEL. — *Inventaire général des dessins du Louvre et du Musée de Versailles.* Paris, 1907-1913. 7 vol. in-folio.

GUILLET DE SAINT-GEORGES. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés, d'après les Manuscrits conservés à l'École impériale des Beaux-Arts, par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz et A. de Montaiglon.* Paris, 1854. In-8°.

GUILMARD (D.). — *Les maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs.* Paris, s. d. 2 vol. in-8°.

HAAG (Les Fr.). — *La France protestante.* 1846-1859. Paris, 6 vol. in-8°.

HAMY (Le Dr). — *Jean le Roy de la Boissière et Daniel Rabel.* (N. Archives du Museum, 4e série, 1901.)

HAMY (Le Dr). — *A propos d'une gravure sur cuivre faite par Michel Lasne pour Guy de La Brosse.* (Bulletin du Museum, 1896, n° 6.)

HARRISSE (H.). — *Le Président de Thou et ses descendants; leur célèbre bibliothèque.* Paris, 1905. In-8°.

HATIN. — *Histoire politique et littéraire de la presse en France.* Paris, 1859. 7 vol. in-8°.

HEINEKEN. — *Idée générale d'une collection complète d'estampes.* Leipzig et Vienne, 1771. In-8°.

HERLUISON. — *Actes d'État Civil d'artistes français.* Orléans, 1873. In-8°.

— *Recherches sur les imprimeurs et libraires d'Orléans.* Orléans, 1868. In-8°.

HÉZARD (M. le Chanoine). — *Histoire du catéchisme.* Paris, 1900. In-8°.

HIND (A. M.). — *A short history of engraving and etching.* London, 1908.

HIRTH (G.). — *Les Grands illustrateurs.* Leipzig, 1882. 6 vol. in-folio.

Histoire de l'Art en France, recueil raisonné et annoté de tout ce qui a été écrit et imprimé sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure françaises depuis leur origine jusqu'à nos jours par Poussin, Félibien... (1re série). Paris, 1853. In-8°.

HOURTICQ (L.). — *Histoire Générale de l'Art. France.* (Collection *Ars Una.*) Paris, 1911. In-16.

HOUSSAYE (H.). — *Le livre illustré depuis les origines jusqu'à nos jours.* (*Revue des Deux Mondes*, décembre, 1877.)

HUBER (H.) et C. C. H. ROST. — *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs.* Paris, 1797-1803. 6 vol. in-8°.

HYMANS. — *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.* Bruxelles, 1879.

ISAMBERT. — *Recueil général des anciennes lois françaises.* Paris, 1829. In-folio. t. XVI).

JACQUOT (AL.). — *Les Graveurs Lorrains.* (Société des Beaux-Arts des Départements, 1889.)

JOLY. — *Nanteuil, graveur.* (Notice parue dans le *Portique Ancien et Moderne.*) 1785. In-8°.

JOMBERT. — *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne de La Belle.* — Paris, 1772. In-8°.

JOUIN (H.). — *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV.* Paris, 1889. In-4°.

JOUIN (H.). — *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.* Paris, 1883. In-8°.

JOURDAIN. — *Index Chronologicus Chartarum pertinentium ad historiam Universitatis parisiensis.* Paris, 1862. In-folio.

Journal Général de la librairie. (Année 1911, 2e partie.)

JOUVE. — *Les Briot.* Paris, 1890. In-12.
— *Les Woeiriot et les Briot.* Paris, 1891. In-12.
JUNIUS, voir DU JON.
KRISTELLER (P.). — *Kupfertisch und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.* Berlin, s. d. In-4°.
KUTSCHMANN. — *Geschichte der deutschen Illustration.* Goslar et Berlin, 1900. In-4°.
LABADIE (E.). — ... *Notices biographiques sur les imprimeurs et libraires bordelais des* XVIe *et* XVIIIe *siècles.* Bordeaux, 1900. In-8°.
LABORDE (L. DE). — *Histoire de la gravure en manière noire.* Paris, 1889. In-8°.
LA BOUILLERIE (S. DE). — *Histoire de l'imprimerie à la Flèche.* Mamers, 1896. In-8°.
LA BOURALIÈRE. — *L'Imprimerie et la librairie à Poitiers pendant les* XVIIe *et* XVIIIe *siècles.* Poitiers, 1905. In-8°.
LACAZE. — *Les imprimeurs et libraires du Béarn.* Paris, 1884. In-8°.
LACOUR-GAYET. — *Éducation politique de Louis XIV.* Paris, 1898. In-8°.
LACROIX (P.). — *Le* XVIIe *siècle. Lettres, Sciences et Arts.* Paris, 1882. In-4°.
— *Le* XVIIe *siècle. Institutions, usages et coutumes.* Paris, 1880. In-4°.
LANSON (G.). — *Manuel bibliographique de la littérature moderne* (XVIIe siècle). Paris. 1911. In-8°.
LAROQUE (J.). — *La Plume et le pouvoir au* XVIIe *siècle.* Paris, 1888. In-8°.
LAVISSE (E.). — *Histoire de France* (Tomes V et VI). Paris, In-4°.
LE BLANC (CH.). — *Manuel de l'Amateur d'Estampes.* Paris, 1856-1890. 5 vol. in-8°.
LE BRETON. — *Le Roman au* XVIIe *siècle.* Paris, 1890. In-16.
LEDIEU (A.). — *L'Imprimerie à Abbeville.* Paris, 1887. In-12.
LEMONNIER (H.). — *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin* (2e édition). Paris, 1913. In-16.
— *L'Art français au temps de Louis XIV.* Paris, 1911. In-16.
L'Art moderne. Paris, 1912. In-16.
LE PETIT (J.). — *Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du* XVe *au* XVIIIe *siècle.* Paris, 1888. In-8°.
LE PREUX. — *Gallia Typographica.* Paris, 1910... In-8°.
LE PRINCE et L. PARIS. — *Essai historique sur la bibliothèque du roi.* Paris, 1856, In-8°.
LIEUTAUD (S.). — *Liste alphabétique de portraits français gravés jusques et y compris l'année* 1775. Paris, 1846. In-4°.
LIGNEROLLES (*Catalogue des livres rares et précieux du comte de Lignerolles*). — Paris, 1894. In-4°.
LINNIG (B.). — *La Gravure en Belgique.* Anvers (s. d.). In-12.
LOMAZZO. — *Tratto della Pittura.* Milan, 1584. In-4°.

LORIQUET (Ch.). — *Robert Nanteuil, sa vie et son œuvre.* 2e édition. Reims, 1886.
LOSTALOT (A. DE). — *Les Procédés de la gravure.* Paris, s. d. In-8°.
LOTTIN. — *Catalogue chronologique des libraires...* de Paris. Paris, 1879. 2 vol. in-12.
LOUANDRE. — *Les Arts somptuaires.* Paris, 1858. In-4°.
MABERLY (J.). — *The Print Collector,* New-York, 1880.
MAIGNIEN. — *L'imprimerie, les imprimeurs et les libraires à Grenoble du* XVe *au* XVIIIe *siècle,* Grenoble, s. d. In-8°.
MAIRE (A.). — *L'œuvre scientifique de Blaise Pascal. Bibliographie...* Paris, 1912. In-16.
MALE (E.). — *L'Art religieux à la fin du moyen âge en France.* Paris, 1908, In-4°.
— — *L'Art religieux du* XIIIe *siècle en France.* Paris, 1910. In-4°.
MALOTET. — *Étienne de Flacourt.* Paris, 1898. In-8°.
MARCEL LÉVI (PIERRE). — *La peinture française de la mort de Le Brun à la mort de Watteau.* Paris, 1906. In-4°.
MARCEL (PIERRE). — *Les Industries artistiques.* Paris, s. d. In-8°.
MARIONNEAU. — *Le Graveur J. E. Lasne.* Bordeaux, 1887. In-8°.
MARQUET DE VASSELOT. — *Histoire du portrait en France.* Paris, 1880. In-8°.
MARSAN. — *La pastorale dramatique en France.* Paris, 1905. In-8°.
MARTIN. — *Catalogus librorum bibliothecae... comitis de Hoym.* Paris, 1738. In-8°.
MEAUME (E.). — *G. Lallemand et Jean Leclerc peintres et graveurs lorrains.* Nancy, 1876. In-8°.
— *Étude bibliographique sur les livres illustrés par Sébastien Le Clerc.* Paris, 1877. In-8°.
— *Recherches sur quelques artistes lorrains.* Nancy, 1852. In-8°.
MELLIER. — *Un graveur liégeois à Nancy. Jean Valdor.* Nancy, 1884. In-8°.
MELLOTTÉE. — *Les transformations économiques de l'imprimerie sous l'ancien régime.* Châteauroux, 1905. In-8°.
Mémoires inédits... — Voir Guillet Saint-Georges.
MERCIER (S.). — *Tableau de Paris.* Amsterdam, 1782-1788. In-8°.
MICHEL (A.). — *Histoire de l'Art* (Tome V. Liv. XV, chap. VIII et liv. XVI, chap. XII, XIV, XV et XVI.) Paris, 1913.
MICHEL (E.). — *Les Audran.* Orléans, 1884. In-8°.
Misères (Les) de ce monde. — Paris, 1783. In-12.
MOLANUS (J.). — *De Historia Sanctorum imaginum et picturarum.* Louvain, 1568. In-8°.
— *De picturis et imaginibus Sacris.* Louvain, 1570. In-8°.
MOLINIER (E.). — *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle.* Paris, 1895. In-fol.
MONTAIGLON (A. DE). — *Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville.* Abbeville, 1856. In-8°.

MONTAIGLON (A. DE) — *Antoine Caron.* Paris, 1850. In-8°

MOREAU (M. C.). — *Bibliographie des Mazarinades.* Paris, 1850-1851.

MORILLOT. — *Scarron*, Paris, 1888. In-8°.

MORNET (D.). — *Les enseignements des bibliothèques privées.* (Revue d'Histoire littéraire de la France, 1910.)

MORSE (*A Catalogue of the collection of prints formed by the late Robert Morse*). Londres, 1816. In-4°.

MUNTZ (E.). — *La bibliothèque de l'ancienne académie royale de peinture et de sculpture* (1648-1793). (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France... T. XXIV, 1897.)

MUTHER (R.). — *Die deutsche Bucherillustration der Gotik und Frueh-Renaissance.* Munich, 1884. In-4°.

NAGLER. — *Die Monogrammisten.* Munich et Leipzig, 1881. 9 vol. in-8°.

— *Kunstler-Lexicon.* Munich, 1907. In-8°.

NASSE (H.). — *Stefano della Bella.* Strasbourg, 1913. In-8°.

NISARD. — *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage depuis le* XVe *siècle jusqu'au* 30 *novembre* 1852. Paris, 1854. In-8°.

Notices sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes marquées de monogrammes. Besançon, 1857-1858. 2 vol. in-8°.

OMONT (H.). — *Inventaire sommaire des Archives de la Chambre syndicale de la librairie et imprimerie.* Paris, 1883. In-8°.

PALEOTTI (Le cardinal). — *Discorso intorno alle imagini sacre e profane.* Bologne, 1582.

PANNIER (J.). — *L'Église réformée de Paris sous Henri IV.* Paris, 1911. In-8°.

— *Salomon de Brosse.* Paris, 1911. In-8°.

PAPILLON. — *Traité historique et pratique de la gravure en bois.* Paris, 1766. 2 vol. in-8°.

PAPILLON. — *Vie de François Chauveau.* Paris, réédition de 1854. In-8°.

PAPILLON DE LA FERTÉ. — *Extrait de différents ouvrages publiés sur la vie des peintres.* Paris, 1776. 2 vol. in-8°.

PARFAIT (Les Fr.).—*Dictionnaire des Théâtres de Paris.* Paris, 1767. 7 vol. in-12.

— *Histoire du théâtre français*, Paris, 1745-1749. 15 vol. in-12.

PATIN. — *Lettres de Guy Patin* (Édition Triaire). — Paris, 1907.

Peiresc (Les lettres de...). — Documents inédits, Paris, 1898. In-8°.

PETIT DE JULLEVILLE. — *Histoire de la langue et de la littérature française.* Paris. In-8°.

PETIT-RADEL. — *Recherches sur les bibliothèques anciennes et modernes.* Paris, 1819. In-8°.

PICAVET. — *Histoire (bibliographie) de la peinture française de* 1600 *à* 1690. (Revue de synthèse historique, 1908.)

PICHON (Catalogue de la Vente des livres de feu le baron...). — Paris, 1897. In-8°.

PICOT (ÉMILE). — *Bibliographie Cornélienne.* Paris, 1876. In-8°.
— *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu le baron James de Rothschild.* Paris, 1884-1912. 4 vol. in-8°.
PINGRENON (Mme RENÉE). — *Les livres ornés et illutrés en couleur depuis le* XVe *siècle en France et en Angleterre.* Paris, 1903. In-16.
PIOT. — *État Civil de quelques artistes français.* Paris, 1873. In-4°.
PLAN. — *Bibliographie rabelaisienne.* Paris, 1904. In-8°.
— *Jacques Callot.* Paris, 1913. In-4°.
Plantin (La maison de). — Bruxelles, 1878. In-8°.
POÈTE (M.). — *Notice sur l'exposition de la bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris.* 1911.
PORRÉE (L'abbé). — *Nanteuil, sa vie et son œuvre.* Rouen, 1890. In-8°.
PORT (CÉLESTIN). — *Les artistes angevins.* Paris-Angers, 1881. In-8°.
— *Lettres inédites de P. de Corneille* (1653-1656). Paris, 1852. In-8°.
PORTALIS. — *Les dessinateurs d'illustrations au* XVIIIe *siècle.* Paris, 1877. 2 vol. in-8°. (Introduction.)
POTOCKI (ANTOINE). — *Katalog dziel Jana Ziarnki...* Cracovie, 1911. In-8°.
POUGIN. — *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre.* Paris.
Poussin (Correspondance de Nicolas...). — Paris, 1911. In-16.
POUY (F.). — *Iconographie des thèses.* Amiens, 1869. In-8°.
PROFIT (G.). — *Procédés élémentaires de la gravure d'art.* Paris, 1913. In-8°.
PTOLÉMÉE (*Claudii Ptolemei... Opus*). — S. l. n. d. (Strasbourg, 1513). In-folio.
QUENTIN-BAUCHART (E.). — *Les femmes bibliophiles de France.* Paris, 1886. 2 vol. in-8°.
RAHIR (ED.). — *La Bibliothèque de l'amateur.* Paris, 1907. In-8°.
Recueil de réimpressions d'opuscules rares et curieux relatifs à l'histoire des Beaux-Arts en France. Paris, 1854. In-8°.
RENOUARD (PH.). — *Documents sur les imprimeurs, libraires...* Paris, 1901. In-8°.
— *Imprimeurs parisiens, libraires... depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris jusqu'à la fin du* XVIe *siècle.* Paris, 1898. In-8°.
RENOUVIER. — *Des types et Manières des maîtres graveurs.* Montpellier, 1855-1856. 4 vol. in-4°.
REYNIER (G.). — *Le Roman Sentimental avant l'Astrée.* Paris, 1908. In-8°.
RIGAL. — *Alexandre Hardy et le théâtre à la fin du* XVIe *et au commencement du* XVIIe *siècles.* Paris, 1889. In-8°.
RIS-PAQUOT. — *Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes.* Paris, s. d. 2 vol. in-4°.
RIVOLI (Le duc DE). — *Les livres d'heures français et les livres de liturgie vénitiens.* Paris, s. d. In-8°.
ROCHEBLAVE (S.). — *Les Cochin.* Paris, 1893. In-8°.

ROLLAND (ROMAIN). — *Les Musiciens d'autrefois.* Paris, 1908. In-16.

ROMANO (Le P.). — *Doctrina christiana con figure.* Rome, 1587. In-8°.

RONDOT (NATALIS). — *L'art et les artistes à Lyon du* XIVe *au* XVIIIe *siècle.* Lyon, 1902. In-8°.

— *Les graveurs d'estampes à Lyon au* XVIIe *siècle.* Lyon, 1896. In-8°.

— *Les Spirinx.* Lyon, 1893. In-8°.

ROOSES (MAX). — *Christophe Plantin.* Anvers, 1882. In-folio.

— *Correspondance de Rubens.* Anvers, 1909.

— *Musée Plantin Moretus.* Anvers, s. d. In-folio.

ROSENTHAL (L.). — *La Gravure.* Paris, 1909. In-8°.

ROUARD. — *Notice sur la bibliothèque d'Aix.* Aix et Paris, 1831. In-8°.

ROUVEYRE (ED.). — *Connaissances nécessaires à un bibliophile.* Paris, 1899. 10 vol. in-8°.

ROY (ÉMILE). — *La vie et les œuvres de Charles Sorel,* sieur de Souvigny. Paris, 1891. In-8°.

SAINT-ARROMAN (R. DE). — *La gravure à l'eau-forte, essai historique.* Paris, 1876. In-8°.

SAINTE-BEUVE. — *Port Royal* (Édition Hachette), 1878. In-8°.

SAUGRAIN. — *Code de la librairie et de l'imprimerie.* Paris, 1744. In-8°.

SAVARY DES BRUSLON. — *Dictionnaire universel du commerce.* Paris, 1723.

SAUVAL. — *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris, 1724. 3 vol. in-folio.

SCHELTEMA (ADAMA VAN). — *Ueber die Entwicklung der Abendmahldarstellung von der byzantinischen mosaikkunst bis zur niederlaendischen Malerei des* 17 *Jahrhunderts.* Leipzig, 1912. In-4°.

SEPET (MARIUS). — *L'histoire de Jeanne d'Arc d'après les documents originaux et les œuvres d'art.* Paris, 1907. In-folio.

SIEURIN. — *Manuel de l'amateur d'illustrations.* Paris, 1875. In-8°.

SILVESTRE. — *Marques typographiques.* Paris, 1867. In-8°.

SILVESTRE (E. DE). — *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles.* Paris, 1869. In-8°.

SOCARD. — *Livres populaires imprimés à Troyes de* 1600 *à* 1800. Troyes, 1864. In-8°.

SOUHART. — *Bibliographie générale des ouvrages sur la chasse, la vénerie et la fauconnerie publiés depuis le* XVe *siècle.* Paris, 1886. In-8°.

SUTAINE (MAX). — *Les graveurs de Reims.* Reims.

— *Nicolas Regnesson.* Reims, 1856.

— *Jean Colin, graveur rémois au* XVIIe *siècle.* Reims, 1860. In-8°.

TASCHEREAU (*Catalogue des livres de feu M. Jules Taschereau*). Paris, 1875. In-8°.

THEVET (A.). — *Les vrais portraits et vies des hommes illustres grecs, latins et païens.* Paris, 1584. In-folio.

THIEME et BECKER. — *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler.* Leipzig, 1911...

THOMAS. — *Notariats du département de la Seine.* Paris, 1862. In-folio.

TRALAGE (DU). — *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris.* Paris, 1880.

VACHON (M.). — *Callot.* Paris, s. d. In-8°.

VALABRÈGUE (A.). — *Abraham Bosse.* Paris, s. d. In-8°.

VARIN (A.). — *École liégeoise. Les graveurs, leurs portraits...* Liége et Bruxelles, s. d. In-8°.

VESME (A. DE). — *Le peintre graveur italien.* Milan, 1906. In-4°.

VIGNEUL MARVILLE. — *Mélanges d'histoire et de littérature.* Paris, 1715. In-8°.

VINET. — *Bibliographie des Beaux-Arts.* Paris, 1874. 2 vol. in-8°.

— *Catalogue méthodique de l'École nationale des Beaux-Arts.* Paris, 1873. In-8°.

VINGTRINIER (A.). — *Histoire de l'Imprimerie à Lyon de l'origine jusqu'à nos jours.* Lyon, 1894. In-8°.

WERDET (E.). — *Histoire du livre.* Paris, 1861-1864. 5 vol. in-12.

WIGGISHOFF. — *La gravure et les livres illustrés des origines à Louis XIV.* Lille, 1910. In-8°.

WURZBACH. — *Niederlaendisches Kunstler-Lexikon.* Vienne et Leipzig, 1906-1911. 3 vol. in-8°.

YÉMENIZ. — *Catalogue de mes Livres.* Lyon, 1865. In-8°.

ZANI. — *Enciclopedia metodica.* Parme, 1819-1824. 28 vol. in-8°.

ERRATA

Page 11, ligne 22. — *Au lieu de :* 1578, *lire :* « 1598 ».

Page 6, ligne 16. — *Au lieu de :* 1552, *lire :* « 1551 ».

Page 25, ligne 27. — Mettre une virgule après « moyennes » et point et virgule après « cas ordinaire ».

Page 59, ligne 15. — *Au lieu de :* « de donner », *lire :* à donner.

Page 209, ligne 6. — *Au lieu de :* « on y voit », *lire :* on n'y voit.

Page 219. — Transposer les deux notes.

Page 250, ligne 14. — *Au lieu de :* « justice à », *lire :* justice de.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION . . . . . I à VIII

PREMIÈRE PARTIE

LE RÉGIME DU LIVRE

I. — La Réglementation 3
II. — Les Privilèges 20
III. — Les Contrats privés 35
IV. — Commerce, Librairies, Bibliothèques 48

DEUXIÈME PARTIE

LES PROCÉDÉS D'ILLUSTRATIONS

Procédés, Technique 73

TROISIÈME PARTIE

LES ARTISTES

I. — Doctrine et Enseignement 99
II. — Les Influences 112
III. — Les Artistes 137

QUATRIÈME PARTIE

LES ŒUVRES

Pages.

I. — L'Illustration ornementale 201
II. — L'Illustration religieuse 221
III. — L'Illustration profane 253
IV. — Rapports avec le Théâtre et les autres Arts 306

CONCLUSIONS 339

APPENDICE

Liste des principaux dessinateurs ou graveurs des illustrations des livres édités en France de 1601 à 1660 345
Liste des principaux libraires du Palais de 1601 à 1660 353
Liste des principaux libraires établis dans la rue Saint-Jacques ou dans les rues avoisinantes 357

BIBLIOGRAPHIE 361

Paris. — Typ. PH. RENOUARD 19, rue des Saints-Pères. — 52340.

TABLE DES PLANCHES

Pages.

I. — CARICATURE RELATIVE A UN PROJET D'ÉTABLISSEMENT D'UNE MAITRISE DE LA GRAVURE, attribuée à Michel Dorigny 16

II. — CARICATURE CONTRE FRANÇOIS MANSART (1651) attribuée à Michel Dorigny 32

III. — JARDIN ROYAL DES PLANTES MÉDICINALES, dessiné et gravé par Bosse, 1641 38

IV. — LA GALERIE DU PALAIS EN 1639. 48

V. — PRESSES A IMPRIMER EN 1620, gravure anonyme, pièce du procès Tavernier 79

VI. — ATELIER DE GRAVEUR EN 1643. 114

VII. — PORTRAIT DE DANIEL RABEL, gravé par S. Vouillemont . 148

VIII. — PORTRAIT D'ANTOINE CARON (Dessin anonyme). 153

IX. — PORTRAIT D'ANTOINE CARON, gravé par Thomas de Leu, 1599 153

X. — FRONTISPICE (Dessin du Louvre) 158

XI. — FRONTISPICE DE L'ÉDITION DE RONSARD DE 1623, gravure de Léonard Gaultier. 158

XII. — PORTRAIT DE MICHEL LASNE, gravé par Habert, d'après Le Brun 160

XIII. — PORTRAIT DE CLAUDE MELLAN, gravé par Edelinck, d'après Mellan 163

TABLE DES PLANCHES

Pages.

XIV. — FRONTISPICE DES ŒUVRES D'URBAIN VIII, dessin original de Claude Mellan 167

XV. — FRONTISPICE DES ŒUVRES D'URBAIN VIII, gravure de Claude Mellan, 1642 167

XVI. — L'ASCENSION, dessin et gravure de Grégoire Huret . . . 179

XVII. — PORTRAIT DE STEFANO DELLA BELLA, gravé par Hollar, d'après Stocade 180

XVIII. — PORTRAIT DE FRANÇOIS CHAUVEAU, gravé par Edelinck, d'après Lefebvre 184

XIX. — PORTRAIT DE ROBERT NANTEUIL, gravé par Edelinck, d'après Nanteuil 188

XX. — FRONTISPICE *Bibliothecæ veterum Patrum*... TOMI, 1609 gravure de Léonard Gaultier 210

XXI. — FRONTISPICE DU *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, 1651, gravure de René Lochon 212

XXII. — FRONTISPICE DU *Virgile* DU LOUVRE, 1641, dessiné par Poussin, gravé par Mellan 216

XXIII. — FRONTISPICE DES *Guerres civiles*, DE DAVILA, 1644, dessiné et gravé par Grégoire Huret 228

XXIV. — SAINT PIERRE ET SAINT PAUL, dessin de Ch. Errard, gravure de G. Rousselet 238

XXV. — LE PROPHÈTE NAHUM, gravé par Léonard Gaultier. . . . 243

XXVI. — MANASSÈS DANS LES CHAINES, dessiné par Chauveau, gravé par R. Lochon 249

XXVII. — ESOPE ET LES ANIMAUX, gravé par Léonard Gaultier, d'après Antoine Caron 260

XXVIII. — PROMÉTHÉE ENCHAINÉ, dessiné par J. Warin, gravé par C. Bloemaert 261

XXIX. — *Adventures de Théagènes et Cariclée*, 1613. Frontispice . . 262

XXX. — *Adventures de Théagènes et Cariclée*, 1613, figures 19, 26 et 30. 262

XXXI. — CHATEAU ET PARC LOUIS XIII. (*L'Astrée*, dessin de Rabel.) Gravure de M. Lasne (?) 266

TABLE DES PLANCHES

Pages.

XXXII. — ALARIC ET LE SOLITAIRE, dessiné et gravé par Chauveau . 272

XXXIII. — BATAILLE DE ROCROY, gravure de N. Cochin 278

XXXIV. — RÉCEPTION DES ÉCHEVINS, gravure de Mellan 280

XXXV. — LOUIS XIII AU MANÈGE, dessiné et gravé par Crispin de Passe 283

XXXVI. — PHARMACIE VERS 1635, gravé par C. Le Roy 292

XXXVII. — CONSTANTINOPLE. *Dames de la Porte,* dessiné par George de la Chapelle, gravé par N. Cochin 296

XXXVIII. — PORTRAIT DE BALZAC, dessiné et gravé par Mellan 301

XXXIX. — PORTRAIT DU R. P. NICERON, gravé par Michel Lasne . . 303

XL. — PORTRAIT DE CHAPELAIN, gravé par Nanteuil. 304

XLI. — THÉATRE DU PALAIS CARDINAL. (*Mirame*), gravé par Della Bella 312

XLII. — THÉATRE DU PETIT BOURBON. (*La Finta Pazza*), gravé par Nicolas Cochin 315

XLIII. — GALERIE DES BATAILLES. (*La Pucelle*), dessin de Claude Vignon, gravure d'Abraham Bosse 330

XLIV. — SAINTE-NICAISE A REIMS EN 1626, gravure de Nicolas de Son. 331

XLV. — LA VÉNUS D'ARLES EN 1656, gravée par Testeblanque . . 332

BULTAINGAIRE. **Catalogue des incunables de la Bibliothèque de l'Observatoire.** In-8°, br.. 2 fr.

Catalogue méthodique de la bibliothèque de la ville de Paris, publié sous la direction de M. Poëte. *I. Impressions du* XVI*e siècle relatives a l'histoire de Paris et de la France*, par E, Clouzot, in-8° et planches 10 fr.

CHABOT (J.-B.). **Inventaire sommaire des manuscrits coptes de la Bibliothèque Nationale.** 1907, in-8° . . . . . 1 fr. 50

CHAMPION (PIERRE), *archiviste paléographe*. **Les plus anciens monuments de la typographie parisienne,** préfaces typographiques des livres sortis des presses de Sorbonne (1470-1472). Recueil de fac-similés. 1904, 1 vol. in-4° cartonné et 86 planches fac-similés, prix. . . . . 50 fr.

CHAMPION (P.). **La librairie de Charles d'Orléans.** 1910, in-8° et album in-folio de 34 phototypies . 20 fr.

CHATELAIN (Émile), *de l'Institut, conservateur de la Bibl. de l'Université de Paris*. **Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Université de Paris.** 1892. in-8° . . . . . 2 fr.

— **Catalogue des incunables de la Bibliothèque de l'Université de Paris.** 1902, gr. in-8° avec 4 pl., prix . . . . . 5 fr.

— **Les secrets des vieilles reliures.** 1906, in-8°, prix . . . . . 1 fr. 50

— **Catalogue des reproductions de manuscrits de la Bibliothèque de l'Université de Paris.** 1910. in-8° (constitue une bibliographie des fac-similés) 2 fr. 50

CLOUZOT (H.). **L'imprimerie à Niort.** (Notes pour servir à l'histoire de) et dans les Deux-Sèvres. 1891, in-8°.— **Nouvelles notes.** 1906, in-8°. Les 2 vol. ensemble : 5 fr. Les *Nouvelles Notes*, séparément . . . . . 2 fr.

DEHÉRAIN (H.). **Catalogue des manuscrits du fonds Cuvier.** Travaux et correspondances scientifiques conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France. 1908, in-8° . . . . . 4 fr.

DELISLE (LÉOPOLD). **Instructions élémentaires et techniques** pour la mise et le maintien en ordre des livres d'une bibliothèque. 1910, 4e édition, in-8° . 2 fr.

— **Instructions pour la rédaction d'un catalogue de manuscrits et pour la rédaction d'un inventaire des incunables conservés dans les bibliothèques publiques de France.** In-8° de 98 pp., 1910, prix. . . . . 2 fr.

— **Extrait de l'introduction au Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale.** Grand in-8° . . . . . 1 fr. 50

— **Recherches sur la librairie de Charles V,** suivies de l'Inventaire des livres ayant appartenu aux rois Charles V et Charles VI et à Jean, duc de Berry. 1907, 2 vol. in-8° et album in-fol. de planches. . . 30 fr.

— **Rouleau mortuaire du B. Vital, abbé de Savigny,** contenant 207 titres écrits en 1122—1123, dans différentes églises de France et d'Angleterre. Édition phototypique avec introduction, IX-47 pages de texte et 49 planches (207 documents). In-fol., dans un carton, tiré à 100 exemplaires . . . . . 40 fr.

— **La Bible de Robert de Bullyng et de Jean Pucelle,** 1910. In-4°, 8 planches et 2 phototypies (*Extrait de la Revue de l'Art chrétien*) . . . . . 2 fr.

DUPLESSIS (G.). **Inventaire de la collection d'estampes relative à l'histoire de France** léguée en 1863 à la Bibliothèque Nationale par M. Michel Hennin. 1876 à 1884. 5 vol. in-8° en liv. . . . . 40 fr.

ESPINAS (G.). **Une bibliographie de l'histoire économique de la France au moyen âge.** 1906, in-8°, prix. . . . . 2 fr.

Etat des inventaires des archives départementales, communales et hospitalières. 1909, in-8°, prix . . . . . 1 fr. 50

FRANKLIN (ALFRED). **Les anciennes bibliothèques de Paris** (églises, monastères, collèges, etc.). 3 vol. in-4°, avec 24 pl. hors texte et plus de 300 gr. dans le texte prix . . . . . 100 fr.

GIRY (A.). **Notices bibliographiques** sur les archives des églises et des monastères de l'époque caroligienne. 1901, gr. in-8° . . . . . 3 fr. 50

GUIBERT. **Les dessins du cabinet Peiresc,** au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, 1910 in-folio avec XXV planches dont XVII en couleurs (tiré à 125 exemplaires) . . . . . 50 fr.

HAIN (LUDOVICUS). **Repertorium bibliographicum** in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum M. D. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur. Réimpression par le procédé anastatique. 2 t. en 4 vol. in-8°, prix . . . . . 125 fr.
Tirage à petit nombre.

Inventarium codicum manuscriptorum capituli Dertusensis confecerunt H. DENIFLE et Aem. CHATELAIN. Accedunt septem tabule, 1896, in-8° . . . 6 fr.

KIRCHEISEN. **Bibliographie du temps de Napoléon Ier** comprenant l'Histoire des États-Unis. 1908. Tome Ier, in-8° de 500 p. . . . . 15 fr.

— Tome II Ire partie . . . . . 10 fr.

LACHEVRE (FRÉDÉRIC). **Bibliographie des Recueils collectifs de poésies** publiée de 1597 à 1700, 4 vol. in-4°. Au lieu de 65 fr. Prix net . . . . . 40 fr.

LACOMBE (PAUL). **Livres d'heures imprimés aux XVe et XVIe siècles,** conservés dans les Bibliothèques publiques de Paris. Catalogue 1907, in-8° . . . . 25 fr.

LATOUCHE (R.). **Inventaire sommaire de la collection Arnoul,** conservée à la B. N. 1908, in-8°. 1 fr. 50

LEGRAND (Th.). **L'imprimerie à Saragosse au XVe siècle.** 1908, in-8° et planches. . . . . 2 fr.

LE JAY (P.). **Catalogue de la Bibliothèque de Perrecy** (XIe sicle). 1896, gr. in-8° . . . . . 1 fr.

MAIRE. **Aérostation et aviation.** Catalogue de la Bibliothèque de l'Université de Paris, 1910, 33 pp. In-8°. . . . . 1 fr. 50

Manuel de Bibliographie biographique et d'Iconographie des Femmes célèbres, par un vieux bibliophile. 3 volumes in-8°.. . . . . 80 fr.

MUNTZ (EUG.). **Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.** 1905. in-8°. . . . . 1 fr. 50

NOLHAC (P. DE), *conservateur du Musée de Versailles*. **La bibliothèque de Fulvio Orsini,** contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance. 1887, gr. in-8°, avec 8 fac-similés en photogravure. . . . . 15 fr.

OMONT (H.), *membre de l'Institut*. **Catalogue des livres grecs et latins,** imprimés par Alde Manuce. à Venise (1498-1503-1515), reproduits en phototypie, avec une préface, gr. in-fol. avec 4 planches . 15 fr.

— **Inventaire sommaire des manuscrits grecs** des bibliothèques des départements. 1883, in-8° 1 fr. 50

— **Manuscrits de la bibliothèque de sir Thomas Philipps** récemment entrés à la Bibliothèque Nationale, in-8°. . . . . 2 fr.

— **Inventaire sommaire des manuscrits grecs** conservés dans les bibliothèques publiques de Paris autres que la Bibliothèque Nationale, 1883, in-8°. . 1 fr. 50

— **Inventaire sommaire des Archives de la Chambre syndicale** de la librairie et imprimerie de Paris. 1886, in-8°. . . . . 2 fr.

Palæographia iberica. Fac-similés de manuscrits Espagnols et Portugais (IXe-XVe siècles). Avec notice et transcriptions par John M. Burnam, *professeur à l'Université de Cincinnati*. — Premier fascicule. — Comprenant 20 planches in-folio en photogravure et 80 pages de texte. Avec engagement à l'ouvrage complet (15 fascicules). Prix . . . . . 25 fr.
Liste des documents contenus dans le premier fascicule :
I. Lex Romana Visigothorum. — II. « Livro Sancto do Cartorio de Santa Cruz de Coïmbra ». — III. Kalendarium et Regula sancti Benedicti. — IV. A Regra de S. Bento em Portuguez. — V. Gregorii Liber Quaestionum. — VI. Incerti Tractatus. — VII. Augustinus in Psalmos. — VIII. « O Livro das Aves ». — XI. Passio et Miracula sancti Thomæ Cantuariensis. — X Beatus Apocalypsim. — XI. Papiae Elementarium. — XII. De Numeris. — XIII. De Numeris. — XIV. De Numeris-Gestus Numerorum. — XV. Gestus-Numerorum. — XVI. Petri Cellariensis Epistola. — XVII. Frater Johannes de Paredes, Compendium Sacrae Theologiae. — XVIII. « Livro da Noa de Sancta Cruz de Coïmbra ». — XIX. A Regra de S. Bento em Portuguez. — XX. Defeniçoes Antigas e Novas da Ordem de Cister.
Le fascicule II paraîtra prochainement.

PERIN (C.). **Recherches bibliographiques sur le département de l'Aisne**, 2 vol. in-8° . . . **15** fr.

PRÉVOST. **Inventaire sommaire des documents manuscrits contenus dans la collection Chatre de Cangé**, 1910, in-8° . . . . . **7** fr. **50**

RÉGNIER. **Inventaire sommaire de la correspondance de Daubré à la bibliothèque de l'Institut**, 1913, in-8° . . . . . **3** fr.

RENOUARD (PH.) **Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs. enlumineurs, parcheminiers et papetiers ayant exercé à Paris de 1450 à 1600.** 1904, in-8°. . . . . **10** fr.

RENOUVIER (JULES). **Des gravures sur bois** dans les livres de Simon Vostre, libraire d'heures, avec un avant-propos par Georges Duplessis. In-8° . . . **2** fr.

Revue des Bibliothèques. Dirigée par M. CHATELAIN, conservateur en chef de la Bibliothèque de l'Université de Paris et L. DOREZ, bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.
Secrétaire : BARRAU-DIHIGO, bibliothécaire à l'Université de Paris.
Nombreux comptes rendus spéciaux et chronique bibliographique universelle, fac-similés, etc.
Abonnement : Paris, **15** fr. — Départements et U. P., **17** fr.

Table générale, par E. DEVILLE. . . . . **20** fr.
Collection complète: 24 volumes. . . . . **325** fr.

ROUX (ALBERT). **Recherches sur l'imprimerie à Montbéliard**, depuis ses origines (1586 jusqu'à la réunion de Montbéliard à la France en 1793, suivies d'un catalogue des impressions montbéliardaises de 1587 à 1593. 1905, in-8°, fac-similés. . . . . **5** fr.

RUELLE (CHARLES-ÉMILE). **Bibliographie générale des Gaules**, 1880-1886, 4 vol. in-8°. . . . . **25** fr.

SCHIFF (MARIO). **Editions et traductions italiennes des œuvres de J.-J. Rousseau.** 1907. in-8°. **2** fr.

— **La bibliothèque du marquis de Santillane.** 1905, in-8° . . . . . **15** fr.

SCHMIDT (CHARLES). **Les sources de l'histoire de France**, depuis 1789 aux Archives Nationales avec une lettre-préface de M. A. AULARD, 1907, in-8°. . **5** fr.

Les demandes de recherches — la salle de travail — inventaires — les sources de l'histoire d'un département, d'un canton ou d'une commune aux archives nationales — les séries départementales « *en quelques instants tout travailleur saura ce qu'il peut trouver et ce qu'il doit demander aux archives nationales.* » (Aulard).

— **Les sources de l'histoire religieuse de la Révolution**, aux archives nationales, par Léon LE GRAND, conservateur-adjoint aux archives nationales. 1914, in-8° carré de 210 pages . . . . . **3** fr. **50**

SEYMOUR DE RICCI. **Liste sommaire des manuscrits grecs de la Bibliotheca Barberina**, 1907, in-8° . . . . . **2** fr. **50**

SIMAR (T.). **Notice sur les livres de Juste Lipse**, conservés dans la Bibliothèque de l'Université de Leyde. 1907, in-8°. . . . . **2** fr.

Table des matières de la *Revue bénédictine*, années I-XXI (1884-1904). Grand in-8°, IV-254 p . . . **10** fr.

Table des matières contenues dans le *Cabinet historique*, par TESTE. 1905, in-8° . . . . . **12** fr.

Table de la *Romania*, t. I-XXX, par le Dr BOS (1872-1907). 1907, in-8° . . . . . **20** fr.

Table décennale de la Société de l'Histoire de Paris, 1874-83; 1886-93, chaque. . . . . **5** fr.

STEFFENS (D. FRANZ), professeur à l'Université de Fribourg (Suisse). **Paléographie latine.** 125 fac-similés en phototypie, accompagnés de transcriptions et d'explications avec un exposé systématique de l'histoire de l'écriture latine. Édition française faite sur la nouvelle édition allemande par Remi Coulon, D. P. 2 parties dans un carton. Ie pl. 1-47 *jusqu'à l'époque de Charlemagne*, (25 fr.). IIe pl. 48-86 *jusqu'à la fin du XIIe siècle* (25 fr.). IIIe p. 87 125 *jusqu'au XVIIIe siècle*(30 fr.) *avec l'exposé systématique de l'histoire de l'écriture*, dans un carton relié parchemin.

TUETEY (ALEXANDRE). **Répertoire général** des sources manuscrites de l'histoire de Paris, pendant la Révolution française. 1890 1913, 10 vol. gr. in 8° . . **100** fr.

TOURNEUX (MAURICE). **Bibliographie de l'Histoire de Paris** pendant la Révolution française. 1890, 5 vol. in 8° . . . . . **50** fr.
T. I. Préliminaires-Événements. — T. II. Organisation et rôle politique de Paris. — T. III. Monuments, mœurs et institutions. — T. IV. Mémoires. — Biographies. V. Table.

VAGANAY (H.). **Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle.** Étude de bibliographie comparée. 1902-1903, 2 vol. in 8° . . . . . **20** fr.

VALLÉE (L.), bibliothécaire au service géographique de la Bibliothèque Nationale. **Catalogue des plans de Paris et des cartes de l'Iles de France**, etc., conservés à la section des cartes et plans de la Bibliothèque Nationale. 1908, vol. in 8° . . . . . **20** fr.

VALENCIA (G. N. DE). **Catalogo historico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid**, 1898. in 4°, planches . . . . . **15** fr

VIDIER (A.). **Répertoire méthodique du moyen âge français.** Histoire Littérature Beaux Arts. Années 1894 et 1895; 1895 et 1896, 2 vol. gr. in-8°.
Le volume. . . . . **4** fr.

GALLIA TYPOGRAPHICA

ou Répertoire Biographique et Chronologique de tous les Imprimeurs de France depuis les origines de l'Imprimerie jusqu'à la Révolution

par Georges LEPREUX

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions (Prix Brunet)

SÉRIE PARISIENNE :

Tome I (en deux volumes). — Livre d'or des imprimeurs du roi.
1re partie : Chronologie et biographie. Volume in-8° de 543 pages.
2e partie : Documents et tables. Volume in-8° de 236 pages.
Prix des deux volumes . . . . . **25** fr. | Pour les abonnés de la *Revue des Bibliothèques*. **20** fr.

SÉRIE DÉPARTEMENTALE :

Tome I. **Flandre, Artois, Picardie** (Département du Nord, du Pas-de-Calais, de la Somme, de l'Aisne et de l'Oise). 1 vol. in-8° de 316 pages.
Prix du volume . . . . . **10** fr. | Pour les abonnés de la *Revue des Bibliothèques*. **7** fr. **50**

Tome II. **Champagne et Barrois** (Départements de l'Aude, des Ardennes, de la Marne, de la Haute-Marne el de la Meuse), 1 vol. in-8° de 391 pages et 152 pages.
Prix du volume. . . . . **25** fr. | Pour les abonnés de la *Revue des Bibliothèques* **20** fr.

Tome III. **Province de Normandie** (Seine-Inférieure, Eure, Calvados, Manche, Orne), divisé en deux volumes in-8° de 512 et 435 pages.
Prix des deux volumes . . . . . **40** fr. | Pour les abonnés de la *Revue des Bibliothèques*. **30** fr.

Tome IV. **Bretagne**, 1 vol. in-8° de 302 et 199 pages.
Prix du volume. . . . . **20** fr. | Pour les abonnés de la *Revue des Bibliothèqnes*. **15** fr.

Paris. — Typ. PH. RENOUARD, 19, rue des Saints-Pères. — 52340

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06509 554 7

Nov 28 1914